815

REFLEXIONS
SUR LA
PEINTURE
PAR
M. DE HAGEDORN

TRADUITES DE L'ALLEMAND
PAR
M. HUBER
TOME I.

Ars enim, cum a natura profecta ſit, niſi natura moveat & delectet, nihil ſane egiſſe videatur.
CICERO de Orat. L. III.

A LEIPZIG
CHEZ GASPAR FRITSCH
M. DCC. LXXV.

AVERTISSEMENT.

Avant d'entrer dans aucun détail sur l'ouvrage dont je donne une traduction, je rapporterai le jugement qu'en a porté un Critique judicieux & un Philosophe profond, Moſès Mendelſohn.

„*Ceux, dit-il, qui aiment à ſe repré-*
„*ſenter les Beaux-Arts dans cette liaiſon*
„*étroite formée par la nature, ne peuvent*
„*qu'applaudir aux recherches d'un Con-*
„*noiſſeur éclairé qui répand un nouveau*
„*luſtre ſur un de ces Arts. C'eſt ſous ce*
„*point de vue que j'enviſage les* Réflexions
„ſur la Peinture de M. de Hagedorn.
„*Qu'on ne s'attende point de me voir en-*
„*trer dans une ample diſcuſſion ſur le mérite*
„*de cet ouvrage! Je l'étudie pour moi,*
„*comme un livre élémentaire qui à chaque*
„*pas que je fais étend mes vues, & qui*

„promene tour-à-tour mon esprit de l'at-
„telier du Peintre dans les cabinets de
„Peintures.

„Je dis que j'étudie cet ouvrage, car
„celui qui se borneroit à n'en faire qu'une
„lecture rapide, courroit risque de man-
„quer le but de l'Auteur, & même de ne
„pas l'entendre. Rebuté par quelques diffi-
„cultés, il pouroit porter un jugement
„moins favorable de son véritable prix. Le
„champ qu'il cultive est trop vaste; pour
„l'embrasser dans toute son étendue, il veut
„un homme qui l'ait déja parcouru. Il sup-
„pose un Artiste, l'esprit nourri des règles,
„& un Amateur, capable de sentir les diffé-
„rentes applications des préceptes. L'Au-
„teur, familiarisé avec les ouvrages les plus
„célèbres de l'art, demande un Lecteur déja
„au fait des belles choses, & en état de
„s'orienter, lorsqu'on lui cite pour exemple
„quelques compositions d'un grand Maître.
„Quiconque sera entierement novice dans
„ces choses, trouvera son style embarrassé,
„& ne saura jamais saisir sa façon de pen-
„ser. De là nous plaignons certains Ar-
„tistes trop faciles à rebuter: de peur de

„trop

„*trop apprendre dans cet ouvrage, ils n'y*
„*voudront rien apprendre du tout.*

„*Pour preuve que j'ai lu ce livre avec*
„*attention, je vais rapporter quelques re-*
„*marques générales que j'ai faites durant*
„*la lecture. Il eſt certain qu'à l'égard des*
„*principes univerſels du ſentiment, M. de*
„*Hagedorn dit des choſes très-capables*
„*d'étendre les réflexions de l'Artiſte & de*
„*former, ſi je puis m'exprimer ainſi, ſon*
„*goût théorique. Mais je ne crois pas qu'il*
„*ait tellement épuiſé cette matiere pour le*
„*Philoſophe qu'il ne lui laiſſe plus rien à*
„*deſirer. De ce nombre ſont les Chapitres*
„*qui traitent* du Goût, du Beau & de la
„Grace. — *Pour ceux qui ont pour objet*
„l'union du Poëtique & du Mécanique dans
„la Peinture, *je voudrois bien les recom-*
„*mander à certains Littérateurs qui aiment*
„*ſi fort à philoſopher* a priori, *ſans ſe met-*
„*tre en peine des bornes & des reſſources de*
„*l'art; la tête remplie d'une certaine chi-*
„*mere idéale, ils ſont aux Artiſtes des de-*
„*mandes, que ces derniers, qui connoiſſent*
„*intuitivement les limites & les reſſources*
„*de leur profeſſion, doivent trouver très in-*

„*juſtes. L'inconvénient qui en réſulte, c'eſt*
„*que l'Artiſte prend occaſion de là d'endur-*
„*cir ſon eſprit contre les avis les plus judi-*
„*cieux des Gens de Lettres.*

„*Il ſuffit de dire que l'Auteur n'a négli-*
„*gé aucune partie de la Peinture. Il donne*
„*d'excellents préceptes au Peintre d'Hiſtoi-*
„*re; mais ſon goût particulier pour le Pay-*
„*ſage perce dans tout le cours de l'ouvrage,*
„*& ce genre y eſt traité avec prédilection.*
„*A l'article des Tableaux de converſation,*
„*il ouvre une nouvelle carriere aux ſpécu-*
„*lations de l'obſervateur & aux conceptions*
„*du Peintre: il tâche d'élever ce genre à*
„*un plus haut dégré de perfection.*

„*Dans les parties mécaniques de la*
„*Peinture, dans ces diviſions concernant le*
„*Deſſin, le Clair-obſcur, le Coloris &c. on*
„*voit conſtamment l'homme capable de don-*
„*ner des inſtructions aux Eleves. Enfin je*
„*regarde les Réflexions de M. de Hagedorn*
„*comme l'ouvrage le plus complet que nous*
„*ayons ſur la Peinture*[a].“

Voilà

a *Briefe, die neueſte Litteratur betreffend. XXIIIter Theil. Berlin 1765.*

Voilà à peu près ce que j'avois à dire d'un ouvrage en faveur duquel je voulois prévenir avantageusement le public & lui procurer le même accueil en France qu'on lui a fait en Allemagne. Au lieu de le faire moi-même, j'en ai chargé un homme dont la voix est connue & applaudie de ce même public : rien de plus naturel que le petit artifice de l'avoir fait parler à ma place. Les paroles du Critique Philosophe renferment une juste appréciation de cet ouvrage, & ne dissimulent pas les taches qui peuvent s'y rencontrer. L'on sent qu'un livre plus fait pour être étudié que pour être lu, doit pécher un peu contre les règles de la clarté. L'on trouvera que je suis intéressé à donner cette idée de mon original.

Qu'on me permette d'entrer dans quelques détails sur cet objet. Dès que cet ouvrage parut, je conçus le dessein de le donner en françois ; mais rebuté par les difficultés, mon travail avançoit lentement, & je l'avois même entierement abandonné, lorsque l'occasion suivante me le fit reprendre. Nicolas van Daalen, Libraire hollandois, écrivit à l'Auteur en 1771, qu'il

avoit deſſein de faire traduire ſon ouvrage en François. M. de Hagedorn lui manda que j'avois déja commencée ma traduction, & en même tems il décida ma réſolution, par le déſir qu'il témoigna, que je continuaſſe ce travail. Flatté de la bonne opinion de l'Auteur, je n'ai rien négligé pour remplir ſon attente, perſuadé que je remplis celle du public. J'ai ſuivi un nouveau plan; au-lieu de me mettre à traduire, j'ai commencé par étudier la matiere & par me former des idées nettes des parties eſſentielles de l'art. A force de ſoin, j'ai peut-être rendu aſſez heureuſement de certains endroits du livre; je demande grace pour ceux où j'ai moins bien réuſſi, & notamment pour les premiers Chapitres dont Moſès Mendelſohn paroît être le moins content.

Il réſulte de ces obſervations que ſi cet ouvrage manque en quelques parties, c'eſt plus par la forme que par le fond. „*Il eſt „ſouvent plus facile, dit l'Auteur lui-même „dans ſa Préface, d'être utile par le fond „de la matiere, que d'être agréable par les „charmes de la diction.*“ — *La connoiſ-*

ſance

ſance que je puis avoir du goût de la nation pour laquelle je traduis, m'a fait hazarder quelques changements. Dans quelques endroits, je me ſuis permis de changer non ſeulement le tour de l'expreſſion, mais encore de rectifier le fond de la penſée. J'ai retranché quelques notes que j'ai cru ſuperflues pour les Lecteurs françois; j'en ai ajoutées d'autres plus analogues ou qui roulent ſur des objets poſtérieurs à la publication de ce livre. N'y mettant point de prétention, je n'ai pas diſtingué mes remarques de celles de l'Auteur. En ai-je trop ou trop peu fait? C'eſt au Lecteur impartial à en juger. Il n'eſt pas poſſible que le Traducteur rempliſſe toutes les demandes du Public.

Un mot de l'Auteur & je terminerai cet Avertiſſement. M. de Hagedorn eſt frere du fameux Poëte allemand de ce nom, mort à Hambourg en 1754. Décoré du Titre de Conſeiller privé de Légation de la Cour de Saxe & de celui de Directeur général des Beaux-Arts à Dreſde, il jouit de l'eſtime & de la conſidération que méritent ſes qualités morales & ſes grandes con-

noissances. Il est connu des Amateurs par une suite de petits Payſages & de têtes de caractere de ſon invention, gravés d'une pointe ſpirituelle, & par un ouvrage françois qui porte pour titre: Lettre à un Amateur de la Peinture *&c. ouvrage dont il eſt ſouvent queſtion dans le préſent Traité & qui renferme une deſcription des tableaux de ſon cabinet. J'avertirai encore que M. de Hagedorn a le mérite d'avoir ſu ſe garantir d'un défaut très-commun parmi les Connoiſſeurs, je veux dire de la prévention nationale & du préjugé contre les genres de Peinture. Il rend juſtice au talent, ſans ſe mettre en peine ſi l'Artiſte eſt Italien, Flamand, François ou Allemand, ſans s'embarraſſer ſi la compoſition eſt une grande machine pittoresque ou un petit Tableau de chevalet: il examine ſi le Peintre a bien rendu le ſujet qu'il s'étoit propoſé de traiter. Il ſait priſer l'opération du génie & l'exécution de la main, chacune ſelon ſon mérite.*

PREFACE.

Comme je citerai souvent un ouvrage [a] que je donnai il y a plusieurs années, & qui renferme une description des tableaux de mon cabinet, l'on me permettra d'en dire ici un mot.

Pour rendre cet ouvrage plus utile aux Connoisseurs, je m'étois attaché à joindre aux descriptions des tableaux, les vies des Peintres qui, depuis Sandrart, avoient besoin de supplémens, surtout par rapport aux Artistes allemands. A cette occasion j'avois tâché d'établir des principes, propres à justifier mes jugements. Je m'étois proposé un grand but, c'étoit

a Lettre à un Amateur de la Peinture avec des Eclaircissemens historiques sur un cabinet & les Auteurs des tableaux qui le composent. Dresde, chez Walther 1755. in 8vo.

c'étoit de faire revenir les Amateurs de certains préjugés qui règnent dans la méthode ordinaire de former un cabinet de tableaux, & qui consistent à n'estimer les ouvrages que d'après la réputation de leurs Auteurs, méthode également préjudiciable au goût & à l'Artiste. Mais, comme il n'arrive que trop souvent, la plupart des Lecteurs, ne s'arrêterent qu'à l'accessoire: leur attention se porta plus sur les détails historiques des Artistes que sur les principes de l'art dont j'avois étayé ces détails. Pouvois-je croire qu'on chercheroit dans la connoissance historique, ce qu'on auroit trouvé dans la notion du beau? Cependant le suffrage des Connoisseurs, m'imposa l'obligation de ne pas abandonner le dessein que j'avois conçu d'abord de développer toute la théorie de l'art.

Il est des gens qui sont effrayés au seul nom de principes: il est des Amateurs & même des Artistes, qui les regardent avec

un

un œil d'indifférence. Auſſi les uns jugent & les autres peignent en conſéquence. Le grand Artiſte ſe couvre, pour ainſi dire, du droit des licences pittoresques; il oublie que les licences ſont des exceptions, & qu'elles ne portent pas toujours l'empreinte du génie. D'autres encore préoccupés d'un goût d'excluſion, font vanité de ſuivre certains préceptes: comme ſi de ſimples préceptes ſans le concours du ſentiment de la nature, pouvoient communiquer la connoiſſance du beau. J'étois perſuadé que les beautés reconnues pour telles en tout tems & en tout lieu, ne ſeroient jamais diſtinguées par la plupart des hommes de certaines beautés que M. de Voltaire appelle beautés locales, admirées dans un pays & mépriſées dans un autre, à moins qu'on n'excitât dans leur ame le ſentiment de la belle nature, à moins qu'on ne leur fournît l'occaſion de comparer les productions de la nature avec les ouvrages de l'art d'une maniere

maniere plus vive qu'on n'a eu coutume de faire jusqu'à préſent. Ce ſont ces beautés univerſelles qui motivent l'approbation, que des règles ſolides ſont en droit d'attendre. C'eſt ſous ce point de vue & à ces conditions que je voudrois voir donner plus d'agréments & plus d'étendue aux élements du goût relativement à la Peinture.

Pour parvenir à cette fin, il m'a paru néceſſaire de donner à ces éléments une forme plus analogue: de réduire la multiplicité des règles, & de faire dériver celles qu'on conſerveroit de ces ſources du beau, que la Peinture a en communauté avec tous les Beaux-Arts. J'ai penſé qu'une pareille préparation ſeroit en même tems une très-bonne introduction dans les cabinets de l'art où le connoiſſeur pourra rectifier ſa théorie: l'exercice de l'œil pour l'Amateur, la facilité de la main pour l'Artiſte, voilà les parties qui doivent former l'un & l'autre.

Tou-

Toutes ces conſidérations m'engagerent à tenter l'entrepriſe. Un triſte loiſir, fruit de la derniere guerre, favoriſa ma réſolution; au milieu des maux dont j'étois ſpectateur, je conſervai aſſez de force pour m'arracher à mes ennuis & pour conſacrer aux Beaux-Arts des heures que je ne pouvois employer à autre choſe. Cependant ces Réflexions ſur les arts furent interrompues par des revers perſonnels & par des calamités publiques. Et tels étoient ces déſaſtres qu'ils entraînerent à leur ſuite la ruine de pluſieurs ouvrages de l'art dont je venois de faire la deſcription. Si d'un côté mon projet étoit de quelque utilité, comme un ami, ou diſons mieux, comme mon amour propre m'en flattoit, j'étois bien ſecondé de l'autre par ma paſſion pour les Beaux-Arts. J'ai tout lieu de craindre que les circonſtances du tems n'ayent que trop influé ſur l'exécution de l'ouvrage, & qu'il ne ſoit ſouvent plus facile d'être utile

par

par le fond de la matiere, que d'être agréable par les charmes de la diction. Et combien de fois n'arrive-t-il pas que ce dernier mérite détermine le ſuccès & la durée de l'ouvrage!

C'eſt un mérite à quoi il faudra ſans doute que je renonce: je ne parviendrois guere à ce but, quand même j'aurois pu donner encore quelques années à polir cet ouvrage & que j'euſſe voulu obſerver à la lettre, le *nonumque prematur in annum:* le froid des années m'auroit ôté encore davantage l'eſpérance de réuſſir par les graces du ſtyle.

Cependant la vérité & la nature me reſtent encore. Puiſſent-elles donner à mon ouvrage le prix que j'ai cherché à leur donner, & qu'elles ont dans les productions de l'art que j'ai diſcutées! C'eſt de là que naiſſent toutes ces ſcenes de la nature, que je me ſuis tant complu à décrire, & que j'ai adaptées tantôt aux règles de l'art, tantôt aux ouvra-

ouvrages exiſtants de l'art. Il ſe peut, que ces deſcriptions ayent dégénéré plus d'une fois en petites digreſſions qui, par ce a même qu'elles rempliſſoient un objet acceſſoire, pouvoient facilement s'emparer du penchant de l'Auteur. Ces écarts légers auroient-ils beſoin d'excuſes? Les amis de la nature me raſſurent: & ceux-là ſont les véritables apprécia-teurs de l'art.

Comme j'écris ſur des matieres arbitraires, & que je ne me propoſe pas de donner un livre élémentaire, je me ſuis réſervé toute la liberté de l'élocution. Toutefois je me ſuis aſtreint à un ordre, & cet ordre eſt celui d'après lequel l'Artiſte a coutume d'opérer.

Il invente un ſujet qu'il croit ſuſceptible d'une repréſentation intéreſſante: par des rapports harmonieux il ordonne la machine du tableau, ou il combine les d tails de la diſtribution. Cette invention poëtique, & cette diſpoſition judicieuſe qui

n'eſt qu'une invention prolongée, ſont compriſes communément ſous le terme de compoſition. Par le deſſin & la couleur, l'Artiſte donne de la conſiſtance à ſes penſées; & par l'expreſſion des mouvements de l'ame, il imprime la vie au tout-enſemble.

Mais avant toutes choſes le goût veut être formé. L'aptitude de voir avec ſentiment la belle nature; d'éviter les diſconvenances dans l'imitation, ou de les convertir en beautés; de connoître le prix de la noble ſimplicité & de l'aimable naïveté; de les ordonner de maniere qu'ils forment des objets touchants, ou ſublimes; de nous intéreſſer à chaque caractere, & de nous pénétrer des émotions, exprimées par la main ſavante du Maître: tout cela exige un goût épuré, un tact fin. Peut-être cela ne ſuffit-il pas encore, & qu'il eſt eſſentiel que le cœur ſoit formé de bonne heure. Du moins eſt-ce une gloire pour les arts, quand l'Artiſte joint la probité au talent.

Je

Je ſais combien l'idéal d'un tel ouvrage, eſt loin encore de celui que je produis en effet. Le plan de mon livre n'eſt peut-être que l'indication de la route, que j'aurois dû ſuivre & que j'ouvre à ceux qui viendront après moi.

Les Belles-Lettres, dit-on, adouciſſent les mœurs: elles étendent du moins les connoiſſances de l'Artiſte. De là je me ſuis attaché ſingulierement à lui rendre les Lettres plus familieres qu'on n'a fait jusqu'à préſent, & cela toujours dans le rapport le plus intime avec la branche de l'art qu'il cultive.

Il n'eſt pas extraordinaire de voir des Artiſtes incapables de nous rendre le poëtique de leur ouvrage dans la langue propre à tous les Beaux-Arts, ni même d'entendre cette langue. Un des Artiſtes le plus eſtimable, s'eſt trouvé fort offenſé, lorsque, m'ayant demandé un jour ce que je penſois d'un de ſes tableaux, je lui dis, qu'outre l'expreſſion vraie de la nature,

j'aimois à y trouver cette *noble ſimplicité* qui caractériſoit ſes compoſitions: il peut voir, s'il daigne me lire, combien cet éloge étoit ſincere de ma part & flatteur pour lui [b].

Puiſſe cet eſſai ſur les arts, exciter quelque bonne tête parmi les Gens de Lettre, à combiner la théorie des Beaux-Arts, avec l'expérience d'un œil exercé, & avec le ſentiment du beau pittoresque! Il eſt certain, que nos Savants, en s'en tenant aux notions hiſtoriques ſur cette matiere, ſe privent d'un plaiſir réel: il me ſemble qu'ils devroient tâcher du moins, lorsqu'ils s'arrogent le droit de marquer les

[b] L'Auteur parle de M. *Dietrich*, né à Weimar en 1712 & mort à Dreſde le 24 Avril 1774. Eleve de ſon Pere & de *Thiele*, il devoit plus à un heureux inſtinct qu'à ſes maîtres. Les tableaux de chevalet de ce Peintre, ſont connus & recherchés dans toute l'Europe. L'on ſait qu'il avoit le talent ſingulier d'imiter la maniere de presque tous les fameux Maîtres; mais dans la touche d'arbres & généralement dans l'art de faire le Payſage il étoit original.

les rapports & de fixer les limites des Beaux-Arts, d'avoir la conviction de ce qu'ils avancent. La Peinture a auſſi ſon hiſtoire littéraire. Souvent il ſeroit à propos de s'en mettre au fait, avant que de hazarder de certaines déciſions. Cicéron cite toujours *Phidias* de maniere que le Critique fait honneur à l'Orateur. Tandis que nous ne voyons que trop ſouvent nos plus grands Savants donner à gauche dans le champ de la Peinture, & y faire des comparaiſons qui au fond ne diſent rien de plus, que ſi un Artiſte ignorant vouloit nous caractériſer les amours folâtres du *gracieux l'Albane* par le ſtyle leger du *tendre Boileau*, ou s'il vouloit nous dépeindre le caractere grave *du Pouſſin*, par la raiſon ſévère qui règne dans les opéras de *Quinault*.

Quel inconvénient y auroit-il, ſi dans un ouvrage ſur les arts l'on ſe propoſoit pour but l'inſtruction de l'Artiſte & du Savant? C'eſt ce que j'ai fait.

tent des Payſages & des ſcenes paſtorales, ſervent, de concert avec la nature, à faciliter l'emploi des principes en général.

C'eſt aux Amateurs à examiner, ſi j'ai ſaiſi le caractere de certains tableaux, & ſi par mon travail j'ai frayé le chemin à la connoiſſance de l'art. La plupart de mes deſcriptions ne ſont que le réſultat du ſentiment que j'ai éprouvé. Peut-être pouroit-on m'accuſer d'une ſorte de témérité d'avoir cherché à renfermer dans un même plan tant de ſujets divers: peut-être pouroit-on me reprocher auſſi une timidité mal-entendue, ſi je faiſois taire l'expérience que je puis avoir de ces choſes.

Dans bien des collections de tableaux, le luxe y préſide plus que la connoiſſance. Le vulgaire des Amateurs eſt ſouvent moins avancé encore que ce peuple, découvert par Lucien qui, quand il avoit perdu ſes yeux qu'il ôtoit de ſa tête, pouvoit voir avec les yeux qu'il empruntoit de ſon voiſin. Il eſt plutôt dans l'état d'apa-

d'apathie de ce Prince dont parle de Piles; étant à la chaſſe, il demandoit à ſes écuyers s'il avoit bien du plaiſir. Heureux ſi par mon ouvrage je contribuois à répandre quelque jour ſur des tableaux qui ſe trouvent ſéqueſtrés dans les cabinets de tant d'Amateurs ignorants, & qui n'attendent que l'inſpection du vrai Connoiſſeur pour les apprécier; ſi j'avois réuſſi à éclairer le poſſeſſeur de ces tréſors & à le familiariſer un peu avec les principes de l'art! Je ne diſconviendrois pas que je n'aye eu ce deſſein: c'eſt dommage ſeulement que les principes ne donnent pas la faculté de ſentir.

De ſentir? — Le ſentiment ſeroit-il le partage du ſavoir proprement dit? — Je voudrois que cela fut, & que le ſavoir n'eut jamais étouffé le ſentiment. Ces deux choſes réunies ſe ſervent d'ornement l'une à l'autre. Dans l'examen d'un tableau, l'eſprit occupé à ſaiſir les parties eſſentielles de l'art, eſt d'ordinaire le con-

 fident

fident du cœur. L'eſprit de compagnie avec le cœur, s'entretient, pour ainſi dire, en ſilence avec la nature. Dans cette douce ſenſation, excitée par la beauté victorieuſe de l'art, je crois qu'un Curieux plus ſenſible que ſavant, qu'un Amateur qui prendra une Pſyché pour une Vénus, un papillon pour un papillon, goûtera plus de plaiſir à la contemplation d'un tableau, qu'un Docteur hériſſé de grec & de latin, qui ne cherche dans une peinture que l'érudition & qui ne découvre dans ce papillon & dans cette Pſyché que l'ame de l'homme. Le Savant qui n'eſt que ſavant n'éprouve pas la tendre émotion de Caliſto, ſi bien exprimée dans un tableau de M. Natoire [c]; occupé de lui-même & de ſon ſavoir il ne voit que la mere du petit ourſin.

Mon ouvrage embraſſant plus d'un objet, eſt aſſujetti auſſi à plus d'un jugement. Cependant ſi l'exécution ne dément pas entierement le plan que je me ſuis formé, j'eſpere

[c] V. Lettre à un Amateur &c. p. 40.

j'eſpere que les choſes qui d'un côté paroiſſent trop faites pour le Savant, au dire de certains Artiſtes & Amateurs, & qui de l'autre ſemblent trop entrer dans les détails de l'Artiſte ſelon certains Savants & Littérateurs, ne laiſſeront pas de plaire à ceux qui ſentent la néceſſité de faire marcher de front les connoiſſances théoriques & pratiques. Je ſouhaite de voir arriver le tems, où l'Artiſte & l'Amateur liront avec autant de plaiſir que de fruit un *du Bos*, & où les beaux eſprits apporteront l'attention d'un de *Piles* à ſuivre la préciſion nerveuſe d'un *du Freſnoy*. Que mon ouvrage, alors devenu ſuperflu, ſoit ſacrifié à des tems plus heureux. Mais en 1762 il étoit encore néceſſaire. C'eſt à une poſtérité impartiale à apprécier ce que j'ai écrit pour l'utilité de mon ſiècle.

Je terminerai cette Préface par les paroles d'un grand homme, laiſſant à chacun le plaiſir d'en faire l'application. „Un „homme, dit Addiſon dans le ſpectateur, „doué

„doué d'une imagination délicate, goûte „une variété de plaiſirs, dont le vulgaire „n'eſt pas ſuſceptible. Il peut s'entretenir „avec un tableau, il peut trouver dans une „ſtatue une agréable compagnie. Dans „le ſilence de ſon cabinet, il ſe délecte „d'une deſcription. Souvent, en prome- „nant ſes regards ſur des campagnes & „ſur des prairies, il eſt plus ſatisfait que ne „l'eſt peut-être celui qui les poſſede. En „effet, par cette ſorte de jouiſſance, il ac- „quiert une eſpece de propriété ſur tout „ce qu'il voit. Toute la nature eſt à ſa „diſpoſition, & il oblige les contrées les „plus ſauvages & les plus agreſtes de „fournir à ſes plaiſirs: de ſorte que le „ſpectacle de l'Univers ſe préſente à lui „dans un jour tout nouveau, & qu'il y „découvre une infinité de charmes, cachés „à la plupart des hommes."

TABLE
DES LIVRES ET DES CHAPITRES, CONTENUS DANS CE TOME I.

LIVRE PREMIER.

Principes pour former le goût de l'Artiſte imitateur.

Chapitre I. Du Goût & du Beau en général. 1
Chap. II. De la Grace en particulier. - 18
Chap. III. Du choix de la belle nature par rapport aux ſujets de Peinture & de Poëſie. - - 29
Chap. IV. De l'Union néceſſaire du goût & des règles. - - - 41
Chap. V. De la Critique ſurtout dans les ouvrages de Peinture. - 49
Chap. VI. De l'Antique & de la belle nature. 63
Chap. VII. Des limites de l'imitation. - 81
Chap. VIII. Caractere des heureux imitateurs. 94
Chap. IX. Qu'il faut éviter les difformités & tout ce qui bleſſe les ſentiments délicats. - - 103
Chap. X. La Morale de l'Artiſte. - 124

LIVRE

LIVRE II.

De la compoſition du Tableau.

SECTION I.

L'invention.

Chap. XI. *Diviſions de la Peinture.* - 135
Chap. XII. *De la liaiſon du Poëtique & du Mécanique dans le premier plan du Tableau.* - - 141
Chap. XIII. *Des Unités.* - - 158
Chap. XIV. *Obſervation de la vraiſemblance mécanique & poëtique en général.* 172
Chap. XV. *Du Coſtume en général & des ſecours pour en acquérir la connoiſſance.* - - 183
Chap. XVI. *Remarques ſur le Coſtume relativement à la Fable.* - 202
Chap. XVII. *Remarques ſur le Coſtume relativement à l'Hiſtoire.* - 215

LIVRE II.

SECTION II.

L'ordonnance ou la diſpoſition.

Chap. XVIII. *De l'inégalité & de l'oppoſition des objets divers dans un tableau.* - - 231

Chap. XIX. De la disproportion agréable, ou de l'inégalité des formes. 238

Chap. XX. Les grouppes. - - 249

Chap. XXI. De la distribution en particulier. 261

Chap. XXII. Du repos dans un tableau, & de l'économie des grouppes & des figures par rapport au silence & à la dignité d'une composition historique. - - 284

LIVRE II.

SECTION III.

Diversités dans les objets relatifs à l'invention & à l'ordonnance.

Chap. XXIII. De l'Histoire. - - 291

Chap. XXIV. De la Fable. - - 305

Chap. XXV. Du Payſage en général. - 318

Chap. XXVI. Des Payſages bouchés, des Chutes d'eau & des Scenes paſtorales. - - - 332

Chap. XXVII. Du ſtyle héroïque & champêtre dans les Payſages. - 341

Chap. XXVIII. Caractere des principaux Artiſtes dans les Payſages & dans les Marines. - - 351

Chap. XXIX. Des tableaux de Conversation & des Fêtes galantes. - 382

Chap. XXX. Eclaircissements historiques des tableaux de conversation des Ecoles allemandes & flamandes. - - - - 396

Chap. XXXI. De l'embellissement des sujets, particulierement des tableaux de famille & de conversation. 414

Chap. XXXII. De l'Allégorie. - 432

Chap. XXXIII. De l'emploi circonspect de l'Allégorie. - - 465

RÉFLE-

RÉFLEXIONS SUR LA PEINTURE.

A UN AMI.

LIVRE PREMIER.

PRINCIPES POUR FORMER LE GOÛT DE L'ARTISTE IMITATEUR.

CHAPITRE PREMIER.

Du goût & du beau en général.

Vous voulez, mon cher ami, ſavoir mes penſées ſur la Peinture. L'eſſence d'un art qui imite la belle nature, a-t-elle beſoin d'être expliquée à un connoiſſeur du beau? Vous ſentez vivement ce que nous offre le ſpectacle varié de la nature, & chez vous l'eſprit juſtifie ce que le cœur éprouve. Combien de fois n'avez-vous pas ſu communiquer ce ſentiment à vos amis avec la pénétration d'un Phyſicien, & avec ce goût qui ne manque que trop ſouvent aux ſciences ſolides! Admis au nombre de ces amis, je ne

puis refuſer mes Réflexions à un homme, à qui je les ſoumettrois d'ailleurs comme à mon juge.

J'appelle *Réflexions* ces diſcours que je vous adreſſe comme à mon ami. Du reſte je ſuis bien éloigné de vouloir donner de longues diſſertations pour des lettres. Mais en diſcutant ces matieres combien de fois ne me ſerez-vous pas préſent à l'eſprit! Ma plume ſe refuſeroit-elle à ſuivre ce ſentiment? J'éviterai par-là une certaine gêne. Du moins j'aime mieux m'excuſer par ces motifs que par les exemples d'un Ciceron ou d'un Fontenelle.

Vous ne ſerez abſent de mon eſprit que quand je tomberai par hazard dans le ton didactique. La plûpart du tems je croirai m'entretenir avec le jeune Artiſte que vous encouragez par vos généroſités : en faiſant naître le goût des Belles-Lettres dans l'eſprit de votre Eleve, je croirai remplir vos vues pour les arts. Quant aux parties qui pouront convenir à nos autres amis, c'eſt à vous de les leur choiſir. Le plus grand nombre d'entre eux regarde encore la plûpart des objets qui conſtituent l'art, comme des choſes purement mécaniques. Ces gens, au-lieu de porter un œil critique dans les cabinets des arts, auroient beſoin d'aller puiſer des connoiſſances dans les atteliers des Artiſtes, afin de pouvoir répéter avec conviction le mot d'Horace: *Ut pictura poeſis.* La

pratique

pratique ſeule épure le goût. Soit que la pratique nous conduiſe ſur les traces de la nature ou de l'art, il eſt du reſſort du goût de les comparer l'une avec l'autre. J'entre en matiere.

— — —

Rappellez-vous, mon ami, nos promenades à votre belle maiſon de campagne, où l'art ſubordonné à la nature concourt à relever celle-ci, & à fixer l'emploi qui lui eſt aſſigné. Vous ſavez que, tantôt en compagnie d'un Horace & d'un Chaulieu, nous goûtions l'innocent plaiſir de la vie champêtre, que tantôt, nos penſées dirigées vers l'Auteur de la création, nous admirions, dans les ſublimes deſcriptions d'un Thomſon & d'un Kleiſt, les beautés de la nature: puis de retour à la maiſon nous retrouvions toutes ces beautés dans les tableaux d'un *Swanevelt* & d'un *Thoman.* Cette même bonté qui donne la parure aux campagnes, diſpenſe le talent aux Artiſtes: la nature & l'art font honneur à la création.

Une des choſes eſſentielles pour guider le talent, c'eſt le goût. Ceux qui ſont privés du goût ou chez qui il eſt gâté, s'apperçoivent auſſi peu du manque de cette faculté que certains animaux ſentent la privation de la vue, ou que nous remarquons nous-mêmes le défaut des ſens dont l'uſage nous eſt peut-être reſervé dans des mondes plus parfaits que le nôtre.

Quant à la juſteſſe du goût, je n'ai beſoin, mon cher ami, que d'en appeller à votre propre expérience. Ce plaiſir que vous trouvez dans la culture des arts, & qui vous diſtingue ſi avantageuſement de ceux de nos amis qui ne s'appliquent qu'à l'étude des ſciences, établit pour principe le goût que vous avez pour les productions de la nature, ou plutôt c'eſt la même ſorte de goût ſous différentes applications. Le goût eſt un élève de la nature & un appréciateur de l'art : c'eſt l'aptitude de ſentir le beau, c'eſt la faculté de diſcerner ce qui eſt plus ou moins beau.

Mais qu'eſt-ce que c'eſt que le beau? C'eſt au ſentiment à nous en donner la définition. Replions-nous ſur nous-même, conſultons la nature, nous en apprendrons plus à ſon école, qu'à celle de l'eſprit le plus ſubtil.

Jettons d'abord quelques regards ſur le chemin de la diſcuſſion. Quel concours de variétés ne faut-il pas pour arriver à une fin, & quelle quantité d'idées un jugement exercé n'eſt-il pas ſouvent obligé de décompoſer, avant de pouvoir prononcer ſur la perfection d'un tout! Parcourez en eſprit tous les membres, néceſſaires à un corps parfaitement bien conſtitué : vous aurez plutôt ſenti la beauté d'un objet réel, que vous n'aurez diſcuté les juſtes rapports de cet objet & que vous n'en aurez tiré le réſultat de la perfection. Préſente-

ſentement vous voudrez bien permettre à mon eſprit, pour trouver des exemples relatifs à l'accord de la variété, de parcourir en votre compagnie les jardins & les hauteurs de nos contrées, & d'examiner avec vous les points de vue les plus magnifiques de vos campagnes.

Combien de fois, grand amateur de fleurs, ne nous avez-vous pas marqué vos regrets, quand vous veniez à la ville, de voir que cette parure eſſentielle du regne végétal manque à la plûpart de nos beaux jardins de Dresde! „Où-eſt, diſiez-„vous, l'imitation de la belle nature à qui l'art, „ſuivant les régles du jardinage, doit céder le pas? „L'art voudroit-il banir l'email des fleurs, dont „la nature pare la moindre prairie, & nous „forcer enfin, au milieu des plus beaux jardins, „de ſoupirer après l'aſpect d'un pré fleuri ſitue „en pleine campagne. De quel droit, ajoutiez-„vous, l'abus des ornements, le goût gothique, „qui étendoit auſſi ſon empire ſur nos parterres, „nous priveroit-il des fleurs mêmes? Pouvons-„nous croire qu'un végétal que la main bienfai-„ſante du Créateur a deſſiné avec tant d'élégance, „a revêtu de couleurs ſi raviſſantes & a rempli de „parfums ſi balſamiques pour charmer nos ſens, „ſoit mieux placé ailleurs que dans nos jardins? „Si la nature n'oſoit plus ſe montrer dans ſa „magnificence, ne faudroit-il pas alors que nous

„portaſſions envie aux roſiers ſauvages, aux haies „fleuries du villageois?„

Que de parties de nos jardins avoient votre approbation! Situation avantageuſe, air ſalubre, ſol fécond, eaux abondantes, vues magnifiques, vous y trouviez tout ce qu'un Dargenville * exige pour l'économie intérieure d'un jardin, tout ce que Caſerte ſe vante de poſſéder avec profuſion: vous admiriez toutes ces choſes comme des rapports harmonieux qui concouroient à la perfection que, ſans l'abſence des fleurs, vos favorites, vous euſſiez accordée ſans difficulté à ces ſuperbes jardins.

De mon côté ne vous ai-je pas paru trop difficile, lorsque me promenant avec vous l'été paſſé dans cette contrée délicieuſe de vos terres, où j'admirois cette belle vue qui s'étend ſur un château voiſin; mais où je voulois encore, pour la perfection du tableau, l'aſpect de cette riviere qui ſerpente avec tant de charmes à travers vos vallons qui, comme dans un payſage *de Sachtleben*, ſe dégrade dans le lointain? Etoit-ce ſingularité de ma part, lorsque je voulus contempler une partie du ciel légérement chargé de nuages dans un miroir, qui interrompit avec une douce harmonie

* La theorie & la Pratique du jardinage, par L. S. A. I. D. A. Paris. 1713. in 4to.

monie l'uniformité de la prairie d'ailleurs agréablement entrecoupée & qui répandit un peu plus de variété ſur l'unité.

Ces deux exemples réuniſſent ſuffiſamment de diverſités, propres à charmer notre goût & à agir ſur nos ſens par leur beauté. Mais d'après les idées reçues de la perfection d'un jardin de plaiſance, & de la ſcene la plus agréable d'un tableau, il étoit permis à l'œil de chercher toutes les parties qui concourent à cette perfection. De-là il eſt permis au Peintre, ſuivant ſes notions de la beauté idéale, de ſeconder la belle nature par des additions judicieuſes.

Tels ſont auſſi les tableaux que la nature nous offre dans ſes plus belles ſcenes, & que l'art cherche à reproduire dans ſes compoſitions les plus piquantes. La perfection ſe montre dans la liaiſon de cette riche variété; & cet accord ne ſe produit guere avec ſuccès ſans la ſubordination. De-là tout perſonnage qui, dans un ſpectacle, cherche à briller plus qu'il n'eſt convenable à ſon action, ou qui ſort de ſon caractere, ne fut-ce que par le geſte, bleſſe la ſubordination qu'on exige pour la perfection. Dans le langage des Peintres l'on diroit qu'une figure diſpute le pas à l'autre. C'eſt pour éviter cet inconvénient que l'harmonie de la lumiere & des couleurs eſt devenue une doctrine particuliere de l'art.

La variété & la ſubordination ſont donc néceſſaires à l'unité. Ces qualités renferment les principes de la beauté pour le goût, & les principes de la perfection pour la diſcuſſion.

Voilà non ſeulement ce que le goût épuré remarque tout d'un coup, mais encore bien plus que nous ne pouvons expliquer exactement. L'harmonie des parties entre elles & avec le tout, ſans s'arrêter ſur le chemin de la diſcuſſion, charme le ſentiment; & c'eſt à cette perfection, dont le ſentiment ſaiſit les rapports [b], qu'on donne le nom de beauté.

Nous dirons donc d'après cette dénomination, que la beauté eſt une expreſſion du ſentiment vivement affecté qui, conformément à la nature des facultés inférieures de l'ame, eſt obligé de ſe contenter des notions claires & indiſtinctes. Tout être qui ſent la beauté, abandonne à des forces ſupérieures la preuve de la perfection. Mais l'harmonie de la variété dans un & même objet, ſera toujours auſſi eſſentielle à la beauté qu'à la perfection.

Ce principe eſt encore fondé dans notre nature. Nous ſommes deſtinés à faire des progrès dans des connoiſſances qui doivent nous être offertes par la variété; le plaiſir même que nous avons

b Baumgarten Metaph. §. 662.

avons pour la diverſité & la nouveauté, naît de cette paſſion innée pour les connoiſſances, de cet inſtinct que le Créateur bienfaiſant a accompagnée d'agréments, ainſi que pluſieurs autres beſoins. L'uniformité nous endormiroit. La diſperſion des objets accompagneroit d'une maniere désagréable la variété ſans ordre, ou du moins cette variété fatigueroit nos ſens, ſi la ſubordination & l'accord ne conduiſoient pas à un ſeul & même but [c]. Mais ce qui flatte encore plus notre ſentiment dans une production de l'art, c'eſt lorsque cette ordonnance y eſt cachée avec adreſſe & nous ménage un dénouement inatendu; c'eſt lorsque le génie y a trouvé des relations extraordinaires de variété, des rapports harmonieux qui excitent l'admiration. Alors une beauté diſpute de charmes avec une autre: car la beauté a ſes dégrés comme la perfection a les ſiens.

Tout ce qui concourt à la perfection d'un objet peut être appellé bon, auſſi bien par rapport à cet objet, qu'il peut être bon pour nous-mêmes

c Je n'ai pas beſoin ſans doute d'avertir que l'unité & l'uniformité ſont des choſes tout-à-fait différentes. L'on ne peut pas dire de l'unité ce que le Poëte dit de l'uniformité:

L'ennui naquit un jour de l'uniformité.

Ou comme dit Cicéron: *Nam omnibus in rebus ſimilitudo eſt ſatietatis mater.*

par rapport au plaiſir que nous y trouvons. Nous appellons bon, diſent les Philoſophes, tout ce qui rend nous & notre état meilleur. Mais dans la vie commune nous donnons auſſi le nom de bonté à une choſe, quand notre cœur y trouve ſon intérêt, ou quand il en peut faire un uſage utile. Je ne ſais ſi le Dorante de Moliere [d], ce Chaſſeur déterminé, eſt Métaphyſicien, quand il dit:

Et moi je prends en diligence.
Mon cheval alezan. Tu l'as vu?
Eraſte.
Non, je penſe.
Dorante.
Comment? c'eſt un cheval auſſi *bon* qu'il eſt *beau*.

Dorante nous fait ſentir en deux mots la différence du bon & du beau: Crouſaz dans ſon long Traité du beau ne nous en apprend pas davantage.

Cependant avec la permiſſion des Métaphyſiciens, nous ne nous enfoncerons pas davantage dans les recherches ſur notre propre perfection; nous nous contenterons de diſcuter la bonté & la beauté des objets relatifs aux beaux-arts, en nous bornant à examiner de quelle perfection ils ſont ſuſceptibles. Dans les productions de l'art, diſent les

[d] *Les Fâcheux*, Acte II. ſcene VI. Cette ſcene eſt celle que Louis XIV. fit ajouter aux Fâcheux, lorsque cette piéce fut rejouée à St. Germain. On prétend que le Roi fournit au Poëte le caractere du chaſſeur.

les meilleurs Critiques, le terme de *juſteſſe* ſemble preſque renfermer l'idée du bon, & le terme *d'élégance* l'idée du beau. Pour cet effet nous n'avons qu'à prendre la juſteſſe & l'élégance dans le ſens le plus étendu, en renfermant ſous la premiere dénomination le vrai, le profond & le ſolide, & ſous la ſeconde, le délicat, le facile & le vif. A ces qualités nous pouvons encore ajouter la nouveauté des penſées, comme l'a très-bien montré M. l'Abbé Trublet [e] Je ne puis m'empêcher de rapporter ici un exemple emprunté de l'art & relatif à mon ſujet. *Albert Durer*, quand il nous donne les proportions du corps humain, ne ſe propoſe de nous offrir que la juſteſſe dans un accord exact des membres: c'eſt la bonté. Nous ne devons attendre le complément du beau que de l'élégance des contours, de la fineſſe des traits, & de l'apparence des muſcles: c'eſt la beauté. Le bon n'acquiert le titre de beau que par ſa diſpoſition avantageuſe pour l'effet général. De-là eſt-il étonnant que M. Parent [f] ait cherché la beauté corporelle dans la douce infléxion des contours?

Or

[e] *Eſſais ſur divers ſujets de Littérature & de morale.* Voyez la ſeconde remarque ſur quelqes paſſages de la préface qui eſt à la tête des Oeuvres de Deſpréaux.

[f] La vie de M. Parent ſe trouve parmi les Eloges de M. de Fontenelle.

Or mon cher ami, ſi, à l'exemple de Remond de St. Mard, je voulois vous nommer ce beau en queſtion, le bon embelli, vous trouveriez que ma définition ſeroit plus faite d'après l'expreſſion du ſentiment que d'après l'abſtraction des idées, Il eſt certain que cette définition n'eſt pas plus dans le cas de ſentir trop l'école que la deſcription ſuivante du beau de notre Auteur. „Le beau, dit-il [g], „eſt le bon embelli, le bon piquant par lui-même „& préſenté d'une façon piquante." M. de St. Mard n'a pas voulu s'appeſantir davantage ſur ſon ſujet, apparemment pour ne pas bleſſer le coſtume, ayant adreſſé la parole à une Dame. Mais comment? Si ce Critique ingénieux, qui nous conduit ſans ceſſe par des chemins ſemés de fleurs, s'en fût tenu aux douces impreſſions du beau & au ſentiment intime de ces impreſſions, auroit-il pu nous montrer ſi ſolidement le fin & le délicat dans les différents genres de Poëſie. M. l'Abbé Batteux dit très-bien à ce propos: „Autre choſe eſt de „ſentir les beautés, autre choſe d'en connoître la „ſource & le principe; l'un eſt ce qu'on appelle „jouir, l'autre eſt ce qu'on nomme ſavoir? [h]"

Quel-

[g] *Oeuvres de M. Remond de St. Mard.* Amſterd. 1749. Tom. III. p. 52. dans la remarque.

[h] *Principes de la Litterature, par M. l'Abbé le Batteux &c.* Paris 1764. Tom. II. page VIII de l'Avertiſſement.

Quelque parti qu'on prenne à l'égard du beau conſidéré comme un ſupplément du bon, toujours eſt-il certain que le beau ſuppoſe conſtamment le bon, que par conſéquent l'élégance accompagne la beauté, comme la juſteſſe ſe trouve jointe à la bonté [i]. M. Parent qui s'eſt élevé contre la doctrine des proportions [k] auroit été un peu embarraſſé avec ſes contours élégants, qu'il appelle auſſi *inflexions lentes & douces* [l] d'indiquer leurs diſtances

[i] C'eſt dans une acception philoſophique que notre *Opitz* dit dans ſes vers: *Toujours le* BEAU *eſt* BON: *ce beau qui ne doit pas ſon origine à la terre.* Je ne déſaprouve nullement ceux qui expriment le ſentiment qu'ils ont du beau, par le terme de beauté, & je ne crois pas non plus innover en rien, en me conformant quelquefois à un Opitz dans l'uſage indifférent de ces mots. Je prendrai, la première dénomination dans une ſignification abſtraite, & la ſeconde dans une détermination particuliere, comme ici, par exemple, où il eſt queſtion de la beauté corporelle & de la beauté de l'eſprit.

[k] „D'autres m'objectent, que les rondeurs ne plaiſent „à l'imagination, qu'en tant qu'elles preſcrivent des „proportions. Mais — — ces proportions nous ſont „entierement inconnues; autrement il ne faudroit qu'„ouvrir les yeux pour devenir grand Géometre." *Eſſais & Recherches de Mathématiques & de Phyſique. Paris 1713. 3 Vol. in 12. Tom. III. p. 91.*

[l] M. Parent, ayant fait inſerer dans *le journal des Savans*, année 1700. Tom. XXVIII. un Mémoire ſur la beauté corporelle, avoit été attaqué ſur ce ſujet. C'eſt pour cela que dans ſes *Eſſais* Tome III. p. 87. il cherche à démontrer qu'il eſt du ſentiment de Felibien, & qu'il ne

ces dans les côtés opposés d'un beau bras, si, pour la justesse & l'harmonie de ces distances, il n'existoit aucune proportion. Cependant l'Auteur dit lui-même que la proportion est aussi inhérante à la beauté corporelle, que la bonté & la justesse le sont à la beauté en général.

Vous me permettrez donc, mon ami, d'être du sentiment des Trublet & des St, Mard, & de considérer toujours le bon comme une partie constituante du beau, attendu que quand nous sentons le beau, nous sentons le tout dans l'accord de la diversité, soit que cette diversité consiste dans le vrai,

ne differe de cet Ecrivain que par l'expression: ce que celui-ci appelle *contours élégants*, il le rend lui, par *inflexions douces & lentes*. Alors ce n'eut été qu'une dispute de mots sans conséquence; cependant M. Parent avoit prétendu dans ses premieres assertions que la variété n'étoit pas une qualité essentielle de la beauté. Mais dans la suite il ne soutint cette opinion qu'avec beaucoup de modifications, surtout dans un Mémoire, inséré à la suite de ses *Essais*. Il pensa d'abord qu'il ne lui restoit à examiner que les lignes courbes, dont l'une a plus ou moins de beauté que l'autre, & à trouver celle qui en montre le plus. Il avoit dit: „Je ne prétens „cependant non plus décider absolument laquelle de „toutes les figures corporelles a le plus de beauté: puis„que du consentement de tous les hommes il y a un „nombre infini de beautés différentes qui peuvent pa„roître toutes presque également belles aux yeux d'un „même homme." Dans la suite il n'a plus fait mention de cette ligne courbe.

vrai, le juſte, l'élégant, le fin, le délicat, ſoit qu'elle renferme tout ce que nous avons conſidéré abſtractivement dans nos diviſions raiſonnées, tantôt ſous la dénomination du bon, tantôt ſous celle du beau.

Il ſuffit que tout dépende de l'harmonie par rapport au beau, & par conſéquent auſſi par rapport à la beauté corporelle : ainſi à moins que nous ne portions notre attention ſur l'unité, la variété & l'accord, nous ne pourons rien apprécier dans la nature ni rien fixer dans les arts. Nous trouvons l'application de ce principe aux incidents les plus importants de la vie humaine dans *le Traité du beau* de M. de Crouſaz, qui y ajoute l'ordre, la régularité & les proportions.

Voulez-vous, mon cher ami, d'autres autorités ? Le célébre *Armenini* [m], en parlant de la beauté relativement au corps humain, ne vous donnera pas d'autre définition du beau, quant au point principal. Vous tronverez qu'il applique cette

[m] *Io trovo da più ſaggi huomini quella (belezza) non dovere eſſere altro in ogni coſa, che una convenevole, & bene ordinata corriſpondenza, e proportione di miſure frà le parti verſa di ſe, e frà le parti, ed il tutto, e quelle di modo inſieme compoſte, che in eſſe non ſi poſſi vedere, nè deſiderare perfettione che ſia maggiore.* Veri precetti della pittura. Venetia M.DC.LXXVIII. in 4to. P. I. C. VIII. p. 40.

cette harmonie aux dimenſions de toutes les parties, tant entre elles que par rapport à l'enſemble, & de l'enſemble aux parties, en ſorte qu'on ne peut pas exiger une plus grande perfection. Mais cette même harmonie, après la diſcuſſion faite, devient pour l'eſprit cette perfection qui s'étoit fait connoître à notre intelligence ſenſible ſous le nom de beauté: faute de rapports harmonieux, en appliquant cette régle à une ſtatue de marbre, le plus beau bras, qui concourt à la perfection de l'Apollon pythien, ne feroit que rendre plus imparfait un Faune, malgre la grandeur de ſa forme & la juſteſſe de ſon attitude. Au terme de *ſymmetrie*, que nous pourions employer avec Pline dans ce cas particulier, nous pouvons ſubſtituer celui *d'harmonie*, qui eſt d'une étendue plus générale & qui convient à toutes les modifications de la beauté.

Il me reſte une obſervation à faire ſur cet objet. Pour peu que nous négligions d'ajouter à l'harmonie du tout, l'accord des mouvements de l'ame, qui répand la grace & la dignité ſur la beauté corporelle, nous n'aurons tracé les traits que d'un beau corps ſans ame. Et nos ſenſations n'ont pas ſouvent, ou n'ont pas longtems la condeſcendance de ſe prêter à l'illuſion. Une pareille figure nous charmeroit auſſi peu, que nous ſommes peu touchés de ces jets de cire faits d'après la figure

figure humaine : avec toute la reſſemblance des traits, il leur manque une certaine vie, & toujours cet air de phyſionomie, que le pinceau ou le ciſeau de l'Artiſte imitateur ſait donner à ſes productions. Une beauté ſi morne, quand elle mériteroit encore ce nom, une beauté dénuée de toutes les variétés, ſeroit bien éloignée de remplir l'idée que nous avons de la beauté parfaite & de l'accord des parties. Cependant comme quelques Critiques ont ſéparé le beau du bon, bien que le beau renferme néceſſairement le bon, ils ont cru pouvoir auſſi diſtinguer la *beauté* de la *grace*, ou, en comparant ces deux aimables qualités, ils ont cru pouvoir conſidérer chacune ſous un point de vue particulier. Pourquoi ferions-nous difficulté, mon cher ami, de nous conformer aux ſentiments de ces Ecrivains dans le chapitre ſuivant? En effet nous voyons bien des beautés, ſe charger de la preuve des aſſertions de ces Critiques : privées de graces, elles ne ſont guere avantagées que de la ſymmétrie des anciens Artiſtes.

CHAPITRE II.

De la Grace en particulier.

Cette harmonie parfaite des parties, selon Armenini, suppose entre elles une convenance naturelle, qui répande la grace sur le tout-ensemble. Le beau pour plaire a tellement besoin d'être accompagné du gracieux, que le moins beau qui en est en possession, l'emporte souvent sur le plus beau. Dans cette opposition les Philosophes ont considéré *la beauté* & *la grace* sous l'image de deux sœurs différentes d'humeur. La beauté pour nous toucher a besoin de vie & de mouvement, & c'est pour nous offrir le tableau d'un caractere manqué qu'un de nos Poëtes a fait paroître la beauté muette sur notre Théâtre [n]. Comme l'expression de l'ame qui concourt à remplir la beauté du tout, manque à ces beautés inanimées, le Dessinateur qui rend fidelement les traits, ne peut rien produire d'animé.

Ce sont là, si j'ose m'exprimer ainsi, de ces rapports moraux, qui influent sur toute l'existence, sur toute la physionomie d'une personne & qui déterminent tous ses mouvements. Ce sont ces mêmes

[n] *La Beauté muette*, Comédie en un Acte, *de Jean Elie Schlegel*, inserrée dans le second Volume de ses œuvres.

mêmes rapports qui répandent sur la florissante jeunesse cette grace touchante dont elle est en possession sans s'en douter, & qui donnent à la vive enfance cette innocente gaieté, cette aimable franchise que l'Artiste cherche à imprimer aux Amours & aux Génies, avec lesquels il anime & égaie ses compositions. Tels folâtroient autour du chevalet de leur pere les enfants de *l'Albane*, d'après lesquels le *Fiamingo* & *l'Algarde* ° ont formé les amours qui ont immortalisé leur ciseau.

Ne perdons pas de vue ces *rapports moraux* pour l'expression du beau dans la configuration humaine, quoique Armenini se contente de nous indiquer seulement les justes proportions des membres. Ces proportions ne forment qu'une des trois parties constituantes de la beauté du corps humain. Ajoutons-y le mouvement gracieux & convenable du corps pour tous les arts d'imitation, & joignons-y le coloris pour la Peinture. C'est dans ces trois parties que Laireſſe cherche les trois

° *François du Quesnoy* ou *Flamand* appellé *Fiamingo* par les Italiens, & *Alexandre L'Algarde*, de Bologne, deux fameux sculpteurs, célébres surtout par les graces de leurs enfants, modelés & sculptés. On sait de *l'Albane* qu'il avoit épousé en secondes nôces une femme aimable qui lui servit longtems de modele pour ses Venus; & douze beaux enfants qu'elle lui donna de suite, lui fournissoient les Amours pour ses tableaux. Voyes *Abrégé de la vie des plus fameux Peintres*. Tom. II.

Graces, réunies dans Venus-Uranie. Si nous y trouvons de plus la belle expreſſion de l'ame, nous avons ſans contredit la *grace* par excellence.

C'eſt en ſuivant le chemin de la noble ſimplicité que nous parviendrons à cette hauteur de l'art. La nature, lors même qu'elle s'offre ſous l'aſpect le plus impoſant, a toujours marché par la route la plus courte: elle communique ce ſtratagême au génie qui opere d'après ſes loix.

D'une économie prudente, d'une ſage modération, éloignée du ſuperflu & de la diſperſion des objets, réſulte ſouvent cette facilité apparente dans la liaiſon des parties; de-là vient que notre œil & notre eſprit ont ſi peu de peine à ſuivre cette liaiſon dans les ouvrages de l'art *p*. On caractériſe cette heureuſe facilité, qui ne ſe propoſe que peu pour objet, mais qui charme notre cœur & qui excite notre admiration, qui ſaiſit notre eſprit & qui lui donne beaucoup à penſer, ſous le nom de *noble ſimplicité*, qui ſouvent a tant d'affinité avec le ſublime: du moins le fait-on dans les arts d'imitation, & fait-on toujours gré à l'Artiſte lorſque ſon ouvrage porte ce caractere. Mais cette belle ſimplicité eſt-elle autre choſe que la grace dans la nature & dans l'art, lorſque dans les

p Voyez Fontenelle Réflexions ſur la Poëtique. XXVIII.

les ſujets touchants elle procéde d'après les loix d'une ſage économie. Des cauſes coopérantes peuvent bien changer ſon nom, mais non pas ſon eſſence. Sous la forme du *naif*, ce ſimple a fourni à pluſieurs les traits les plus ſublimes [q]. C'eſt cette naïveté qui inſpiroit *Myron*, lorsqu'il fit le fameux Satyre, étonné à la vue de ſon chalumeau. Elle conſeille *Chardin* dans les attitudes de ſes jeunes garçons & de ſes jeunes filles, elle guide le crayon de *Boucher*, quand il esquiſſe ſes jolis enfants, elle accompagne *le Prince*, lorsqu'errant autour des cabanes ruſtiques, il cherche des ſites intéreſſants pour la pointe facile *de St. Non.* Dans les acceſſoires de ce genre, c'eſt à dire dans le payſage, dans les ſcenes champêtres d'un *Berghem*, où les loix d'une ſage économie ſont d'une néceſſité abſolue, vous verrez toujours que l'Artiſte n'a emprunté de la nature que peu de choſe en apparence, mais certainement tout ce qui peut enrichir avec peu de choſe une compoſition.

De la contemplation des tableaux, mon cher ami, je vais vous conduire à celle de la campagne. La même contrée offre ſouvent à l'obſer-

q Voyez, *Réflexions ſur l'Ode*, de Remond de St. Mard. Tom. V. p. 19. mais voyez ſurtout les *Réflexions ſur le ſublime & le naïf dans les Belles-Lettres* de Moſès-Mendelſohn, dont on trouve une traduction françoiſe dans *les Variétés Littéraires.* Tom. II. p. 118.

vateur qui la considere debout, un payſage d'une beauté parfaite, mais dont il connoit pluſieurs de la même beauté; ce n'eſt qu'aſſis qu'il remarque dans cette contrée dont la vue eſt bouchée & dont les objets ſont foiblement éclairés par les rayons du ſoleil, les parties peu nombreuſes, mais décidées, qui diſtinguent un *Berghem*, un *du Jardin*, un *Aſſelin*, de ces Artiſtes pauvrement riches.

Cette noble ſimplicité, cette aimable naïveté me ramene à la convenance naturelle de toutes les parties, convenance qui communique la grace non ſeulement à la figure humaine, mais encore à tous les objets des arts, j'ajouterois volontiers à toutes les branches des ſciences. Dans la nature vous ne trouvez rien de peiné: lors donc que vous rencontrez cette naïveté dans un tableau ou dans une ſtatue, vous croyez voir la nature elle-même toujours libre dans ſes opérations. Que mon expreſſion, mon cher ami, ne peut-elle ſuivre cette nature comme ma penſée!

C'eſt ainſi qu'une partie découle de l'autre, & prête à la portion voiſine un ſecours qu'elle a reçu de la premiere. Le tout s'offre à nos regards, & notre œil ne ſuit ſans peine les parties qui lient le tout, les jointures artificielles & cachées ſouvent avec peine, que parce qu'elles paroiſſent formées librement, comme la nature elle-même.

Con-

Conformément à ce principe, la prudence défend au Peintre toute imitation capable de fatiguer l'œil de l'obſervateur qui veut en ſaiſir la chaîne & le but: hors de certaines heures d'étude, il s'interdit tous les racourcis durs [r] tant du corps humain que de la perſpective en général.

Vous ſavez, mon ami, que rien n'obtient plus aiſément notre approbation que cette facilité apparente qui lie les parties au tout dans les ouvrages d'imitation. Non ſeulement elle ſeconde la diverſité dans l'accord, mais encore elle anime cet accord jusque dans les objets inanimés. En diſant qu'elle plaît & qu'elle gagne notre cœur ſans attendre le ſuffrage ou le conſentement de notre eſprit, nous ne ferons que ſuivre le ſentiment de de Piles dans ſa définition de la grace [s]. Et peut-être ce que je viens de dire, eſt la deſcription de la grace dans toute l'étendue dont les objets de l'art ſont ſusceptibles. Quant à la ſignification la plus ſtricte & la plus déterminée de la grace, je me réſerve d'en parler encore ci-après.

r Voyez, Baldinucci de' Profeſſori del Diſegno. Sec. IV. D. II. p. 37.

s „On peut définir la grace ce qui plaît & ce qui gagne „le cœur ſans paſſer par l'eſprit. *Idée du Peintre „parfait.*"

La grace ſe manifeſte dans les attraits d'une Aſpaſie, dans l'attitude fiere d'un Athlete qui s'aprête pour attaquer ſon adverſaire. Elle accompagne la majeſté ſur le trône; dans l'humble cabane elle embellit l'amour & le chant. Non ſeulement elle brille dans les regards de la Mere des Amours, mais encore elle perce dans les traits de la Déeſſe déguiſée en Chaſſereſſe, & le pieux Enée la reconnoit à ſa démarche. La grace pare auſſi de fleurs bien aſſorties les treſſes des Nymphes de Theſſalie; elle ennoblit l'attitude nonchalante de l'innocente Bergere, qui attend, d'un air rêveur, ſon Daphnis. Amie de la joie, elle folâtre avec l'aimable jeuneſſe: ſe mêlant dans les jeux des jeunes garçons vifs & ardents, & répandant l'incarnat de la pudeur ſur les joues fleuries des jeunes filles douces & timides. Elle fuit les meres qui font hommage au fard & aux modes exagérées, pour ſe donner aux filles qui ignorent ſouvent le prix du don qu'elle leur fait. Par complaiſance toutefois pour l'âge raſſis qui n'a plus de prétentions, elle prend cet air vénérable qui embellit les jours de la vieilleſſe de la mere tendre & ſenſée, elle répand la ſérénité de la jeuneſſe ſur le frond du vieillard, pere & citoyen qui embraſſe des enfants bien nés.

En un mot: la grace, dans le ſens général, ſe communique à tous les êtres, aux êtres inanimés même

même, lorsque l'Artiſte, ſavant dans l'agencement de ſa compoſition, ſait ſaiſir le côté le plus avantageux des objets, ou lorsque, pour produire le plus grand effet, il ſait les faire valoir par les fineſſes de ſon art, précepte important pour le Peintre de portrait. Elle ſe montre à lui dans les branches vigoureuſes des arbres, elle conduit ſes regards ſur les déploiments agréables d'une drapperie & ſur la rupture ſavante des plis heureuſement diſpoſés. Ici il remarque le tendre mélange des petites parties qui ſe font valoir ſans troubler la compoſition entiere, là il contemple les branches variables des arbres & les rapports de leur feuillé relativement aux autres parties du tableau. Il conſtruit ſon édifice avec ces matériaux, ſans le charger d'ornements ſuperflus. C'eſt alors que la grace répand ce je ne ſais quoi qui plaît ſur les parties & ſur le tout, ſur l'ordonnance & ſur l'exécution: victorieuſe elle appelle le connoiſſeur du beau dans les cabinets de l'art.

Gardons-nous donc, & de perdre de vue cette notion étendue de la grace par rapport à la pratique de l'art, & de diſpenſer l'Artiſte, à cauſe d'une idée plus haute, & en même tems plus reſtreinte de la grace, de rechercher le gracieux dans les moindres circonſtances. La grace a ſes dégrés: mais ſans doute les langues manquent plutôt de termes fixes que de mots généraux pour les marquer, à

commencer par le bon air & la bonne mine, jusqu'au charme & à l'agrément, & de là jusqu'à cet attrait sublime, approprié aux êtres célestes. Ce que Quintilien appella *Gratia*, Pline le nomma *Venustas*. L'histoire de l'art nous apprend qu'Apelle fut le premier qui lui donna le nom de *Venus* [t], & qui l'imprima à ses ouvrages immortels. Mais ce que nous venons de dire de cette qualité ne peut être entendu que de la plus haute signification de la grace, qu'autant que les mouvements intérieurs d'une ame digne de son origine céleste, s'accordent avec la beauté de la configuration & de l'action extérieure du corps, & que l'Artiste imitateur réussisse à rendre l'expression de ces mouvements avec cette facilité qui n'est que la pure & simple nature. Ce n'est qu'après avoir saisi cette idée qu'un Peintre, marchant sur les traces *d'Apelle*, pouroit encore risquer de tracer les traits de la Venus céleste de Platon.

Un

[t] Voyez, *Schefferi Graphice i. e. de arte pingendi liber singularis. Norimb. 1669 in 8. p. 39.* Cet ouvrage d'un homme qui, avec un grand fonds d'érudition, décèle un goût naturel pour la Peinture, ne sauroit manquer de faire plaisir aux curieux, s'ils veulent en entreprendre la lecture avant celle de *Junius* (Dujon) *de Pictura veterum:* dans le premier ils trouveront un abrégé de ce qui est discuté fort au long dans le dernier.

Un Artiſte pouſſé par l'impulſion de la nature & du génie à rendre des objets ſi ſublimes, ne ſauroit trop exalter ſon imagination lorsqu'il médite ſon idéal: dans les moments de ſon enthouſiaſme nous lui accorderons de ne reconnoître pour grace que ce qui poura remplir la plus haute idée que nous en ayons, que ce qui poura le transporter pour ainſi dire au milieu des Artiſtes de l'école de Sicyone. Toutefois la réputation des ouvrages de l'art qui n'exiſtent plus, peut bien échauffer notre imagination, mais il n'eſt donné qu'aux monuments les plus exquis encore ſubſiſtants de l'antiquité de la nourrir & de faire naître le deſir de perpétuer l'art chez les modernes. Du moins nous ſera-t-il permis de rappeller l'Artiſte des ſpheres de l'idéal pour lui faire contempler la jeune Fauſtine, & de rendre juſtice à l'art moderne dans la fameuſe Aurore *du Guide.*

L'enfance & la jeuneſſe viennent de me fournir la plûpart des exemples de la grace: & pouvons-nous nous diſſimuler, en conſidérant l'idéal le plus ſublime de cette aimable qualité, que dans les figures les plus célébres de l'antiquité elle a toujours eu pour compagne la floriſſante jeuneſſe? Ce bel âge & l'enfance ſont en poſſeſſion de la grace dans un ſens moins poſitif, mais plus ordinaire, parce que c'eſt communément à la figure humaine

maine que nous reſtreignons la grace. Des membres ſouples & mobiles obéiſſent aux doux penchants de l'innocence & de la gaieté: éloignés des glaces de l'âge, ils exécutent les mouvements du corps avec cette aiſance & cette franchiſe, inſéparables de la grace. Que l'Artiſte obſerve avec ſoin ces penchants d'une ame pleine d'activité, & ces mouvements d'un corps ſouple, & il poura être ſûr de charmer par la magie de ſon art! S'il ne ſe ſent pas la force de rendre l'expreſſion de ces deux qualités, qu'il ne riſque jamais de repréſenter l'aimable jeuneſſe dans un tableau de converſation. Nous ajouterons que l'Artiſte, en faiſant choix de la belle nature, poura toujours ſe promettre un ſuccès complet. Dans le chapître ſuivant nous diſcuterons ce choix de la belle nature.

CHAPITRE III.

Du choix de la belle nature par rapport aux ſujets de Peinture & de Poëſie.

Les ſentiments agréables qui accompagnent la conſidération du beau, ſont analogues aux deſſeins du Créateur: vouloir étouffer & pervertir le goût, dont la nature a favoriſé plus ou moins chaque homme, c'eſt dédaigner un préſent qu'elle nous a fait & agir contre notre deſtination.

Pour qui la nature étale-t-elle ſes beautés? Pour qui les arts enfantent-ils leurs merveilles? C'eſt pour l'obſervateur ſenſible, pour le connoiſſeur éclairé. Dans la nature nous ne voyons regner qu'harmonie; dans les arts imitatifs nous ne remarquons ſouvent que des copies affoiblies de cette harmonie. Ce ſont cependant ces arts qui, ainſi que tous les arts d'agrément, cherchent à gagner l'eſprit en touchant le cœur: par l'expreſſion ſenſible de la perfection, ils ſe propoſent de nous procurer les plaiſirs les plus purs & les plus innocents, que nous puiſſions goûter.

Cet artifice eſt l'imitation du beau dans la nature; & l'expreſſion ſenſible de la beauté a droit de nous plaire à plus d'un titre, ſpécialement par ce qu'offrant des types à notre imagination, elle lui

lui facilite les moyens de saisir des idées générales & éloignées. Nous sommes disposés à nous laisser transporter d'admiration par le sublime & l'extraordinaire. Une agréable surprise nous saisit & nous fait oublier nous-même. Tantôt charmés par la vive représentation d'une action touchante, nous voulons prendre part aux entreprises importantes, aux passions qui en forment le nœud & à toutes les affections de l'ame ; tantôt, détournant la vue de ces objets d'un ordre élevé, nous prenons plaisir à rire de la folie de nos semblables, à goûter la joie de la société civile & le repos délicieux de la vie champêtre. Les images qui nous retracent ces scenes diverses, nous font sentir que tous les événements tristes & gais sont sujets à des vicissitudes. Dans le premier cas, notre ame semble s'exalter par le sentiment de la magnanimité, dans le second elle paroit s'abandonner aux douces émotions de la nature, ou les sentir sous des images ennoblies d'une maniere plus digne de son essence.

Sous quelque nom, mon cher ami, que vous désigniez ces différentes représentations, sous celui d'Epopée, de Tragédie, de Comédie, d'Idylles ou de Poëmes champêtres, vous trouverez tous ces genres de la haute & moyenne Poësie dans la Peinture. L'on n'a jamais prétendu restreindre l'esprit créateur aux genres connus de la Poësie

&

& de la Peinture. Combien de fois le Poëte & le Peintre n'ont-ils pas opéré, ſans penſer ſeulement à la reſſemblance qui ſe trouve dans le principe commun aux deux arts. Mais cette reſſemblance même n'a pas dû échapper à l'œil du Critique. Il y a un Ecrivain qui a prétendu trouver l'eſſor & l'enthouſiaſme de la Poëſie lyrique [a] dans Acis & Galathée, fameux grouppe de marbre de Tuby. Les préceptes du Poëte ſont preſqu'autant de leçons pour le Peintre: le léger Horace & le ſévere Deſpréaux, ont écrit également pour tous les deux.

Inſtruit des loix communes à ces deux arts, vous avez de plus, mon ami, ce goût avec lequel vous nous faites ſentir la néceſſité d'appliquer les régles de la Poëſie à celles de la Peinture. Le goût eſt abſolument néceſſaire. J'ajouterai encore, qu'avec toute l'expérience que donne la théorie, qu'avec toute la reſſource que fournit l'eſprit, ſans le goût, ou ſans le ſentiment du beau, il eſt auſſi difficile de parvenir à une certaine perfection, qu'il l'eſt ſans l'étude ou la connoiſſance des principes. Le ſentiment que les ſujets divers de la Poëſies vous ont fait éprouver, aura auſſi affecté votre cœur à la vue des différents objets de la Peinture.

N'exigez

[a] Voyez, Juvenal de Carlencas, *Eſſais ſur l'hiſtoire des Belles-Lettres.* Tom. III. p. 18.

N'exigez donc pas de moi, que je vous expoſe la haute Poëſie d'après les monuments des *Raphaël* & des *Pouſſin*, ni que je vous explique le genre hiſtorique de la Peinture, d'après les actions d'Alexandre, tracées par le pinceau de *le Brun:* Peintures qui font plus d'honneur au conquérant de l'Aſie, que les ſtatues qui lui furent érigées de ſon vivant, & qu'il ne dût, ſelon le témoignage de Pauſanias, qu'à la légéreté du peuple & à l'adulation des Grecs. Le Poëte & le Peintre épiques nous figurent une action grande & merveilleuſe. Nous offrent-ils la valeur ſous un perſonnage connu, ils nous la repréſentent du plus beau côté. Cependant ils ne ſe reſtreignent pas entiérement aux traits flatteurs, ſous leſquels l'hiſtoire, tracée par le pinceau de la vérité, nous fait révérer un Epaminondas, ou un Leonidas, des héros qui ont ſi peu d'imitateurs. Dans un tableau poëtique ou pittoreſque, le merveilleux donne du relief à une action, & éleve en même tems l'ame de l'obſervateur. Le Dieu de la guerre lui-même n'eſt pas en ſûreté d'un Diomede, qui bleſſe & outrage la Déeſſe des Amours. Des armes données par les Dieux préſervent Achille du danger; & il ne falloit rien moins que des chevaux immortels pour mener aux combats le Guerrier preſque invulnérable mais non immortel. Homere a chanté les fureurs du fils de Pelée; mais comme dit Haller:

Qui

Qui a célébré les louanges d'un Habis, bienfaiteur des humains? Pour moi, du moins, j'aimerois mieux contempler ce dernier, repréſenté ſous les traits d'un pere & d'un ami de l'humanité, orné de la grace de l'Idylle, & de la parure du Poëme champêtre, inſtruiſant ſes ſujets dans l'agriculture, & les encourageant dans les beaux arts, que de voir les illuſtres calamités rendues avec le pinceau ſublime d'Homere.

La magnanimité des héros, ſupérieure aux atteintes du malheur, ainſi que toutes les vertus & tous les vices des grands de la terre, que le Poëte embellit dans la Tragédie pour exciter nos paſſions & pour captiver notre admiration, font le même effet ſur nous dans les fictions du Peintre. Par le nœud de l'intrigue le Poëte à l'avantage de nous conduire graduellement à l'époque principale, que le Peintre nous repréſente tout d'un coup *.

Le champ de la fable appartient également au Peintre & au Poëte, qui ſe ſont toujours éclairés reſpecti-

* Malgré les avantages du Poëte qui peut nous conduire au nœud principal par la variété des paſſions & par le ſecours des remarques, le Peintre trouve des reſſources infinies dans ſon génie. Addiſſon dans la déſcription d'un tableau de Raphaël, nous fait voir combien un grand Artiſte fait nous montrer de choſes dans un ſeul inſtant. Ce tableau repréſente Jeſus-Chriſt après ſa réſurrection, paroiſſant au milieu de ſes diſciples dans une chambre fermée.

reſpectivement. Virgile s'eſt inſtruit par la Caſſandre de *Théodorus*, & par d'autres tableaux expoſés dans les temples de Rome. Son Laocoon eſt l'heureuſe copie, faite avec la liberté du génie, du grouppe ſublime des trois illuſtres Rhodiens: toutes les deſcriptions du Poëte ſont ſi pittoreſques & ſi bien adaptées au ſujet, qu'on diroit qu'il à écrit ſous la dictée de l'Artiſte, ou qu'il n'a écrit que pour l'Artiſte.

Ovide plus expéditif, va au fait dans ſes inventions, & ne paroît pas ſonger à fournir des ſujets d'imitation pour le Peintre. L'hiſtoire de Lycaon métamorphoſé en loup, renferme une excellente morale; mais elle ſera toujours choquante dans un tableau. Ce Poëte ne laiſſe pas d'être riche en images. Dans ſes métamorphoſes qui ont de la reſſemblance entre elles, il procéde comme fait le Peintre intelligent dans l'économie de ſon tableau: il conſidere ſon ſujet ſous un autre aſpect, ou il le repréſente ſous une nouvelle face. Il réſulte ſouvent de nouvelles images & des beautés particulieres de cette maniere d'enviſager les choſes dans les ſujets ſemblables pour le fond. Telle eſt, par exemple, la fable de Dryope & de Daphnée, Nymphes métamorphoſées toutes deux en arbre. Modèle inſtructif pour le Peintre.

Le pere de l'Iliade conduit l'Artiſte au ſublime, en peignant les hommes comme les Dieux: mais com-

combien de fois ne dégrade-t-il pas la Divinité au-deſſous de l'humanité ! Dans cette ſublime exagération ſe trouve néanmoins le beau, & ce coloris de *Rubens*, plus vigoureux ſouvent que celui de la nature. L'Odyſſée [y] offre, comme *le Guide*, des images plus douces, & peut-être plus de deſſin. La Cour d'Alcinoüs préſente au Peintre des ſujets plus piquants, que le champ de bataille ſous les murs de Troye.

Ce n'eſt pas uniquement au Poëte que le Peintre abandonne les Faunes & les Dryades, ni le leſte cortege de la Déeſſe de la chaſſe. Il en peuple ſes payſages, &, comme a fait un Geſner dans ſon Daphnis & dans ſes Idylles, il ſe transplante au milieu de la nature la plus riche & de l'âge le plus heureux ; il y choiſit les ſcenes de ſes compoſitions. Tantôt il nous offre les belles régions de l'antiquité, ornées de temples, de vaſes & de ſtatues. Tantôt il nous repréſente ces mêmes contrées ſous un aſpect plus ſauvage & convertes des ruines des chefs-d'œuvres de l'art ; ces objets font

 naître

y Voyez les excellentes obſervations de M. Warton ſur l'Odyſſée dans *l'Aventurer*, Tom. III. p. 36 à 89. Addiſſon, en faiſant le parallele de ces trois grands Poëtes anciens, s'exprime ainſi : „Homere frappe l'imagination „de ce qu'il y a de grand, Virgile de ce qu'il y a de „beau, & Ovide de ce qui eſt extraordinaire.“ V. *ſpectateur*, Diſcours qui traitent du plaiſir de l'imagination.

naître des réflexions dans notre ame & nous font oublier le fracas de la ville. Tantôt, il nous transporte dans des campagnes fertiles, & il nous associe aux travaux & aux fêtes des cultivateurs & des villageois.

A la voix du Peintre comme à celle du Poëte, les rochers se tapissent de mousse & de lierre; le chêne antique couvre de son ombre le repas du joyeux moissonneur. Il commande, & les rivieres serpentent dans les plaines, & les branches souples des saules tortueux se mirent dans le cristal des eaux. Les montagnes se colorent des rayons du soleil levant & couvrent les hameaux dispersés dans la vallée. Les ombres alongées des corps annoncent-elles le déclin du jour, il fait sortir les bêtes fauves des forêts; ou il introduit sur la scene le Berger, accompagné de son vigilant Argus, marchant le long d'un ruisseau, & conduisant son troupeau rassasié.

Ut juvat pastas oves
Videre properantes domum!

C'est ainsi, mon cher ami, que vous pouviez vous écrier, lorsque, goûtant dernierement les charmes de la vie champêtre, vous vous trouvâtes, dans les mêmes circonstances que votre cher Horace: & c'est ainsi que procéde le Peintre, lorsque, voulant renouveller en nous les sensations qu'il éprouve, il déploie son génie pour donner toute la perfection à l'expression sensible des objets.

Le

Le véritable ami des arts établit pour règle que le choix de la belle nature eſt auſſi eſſentiel pour le payſage que pour les autres genres de Peinture; tout amateur perſuadé de ce principe, trouvera la nature commune auſſi inférieure à la nature embellie, qu'il trouve d'ordinaire la figure humaine au deſſous de l'antique. Plein de cette idée de perfection, je tâchai dernierement de vous convaincre de mon ſyſtême: mais un ſeul accident de lumiere, occaſionné par le ſoleil qui, perçant tout d'un coup la nue & prolongeant ſes rayons ſur vos campagnes, ſembla renverſer tous mes raiſonnements.

Auſſi quelle nature nous offrent vos contrées! Les agréments infinis & les charmes variés de vos côteaux & de vos vallons, préſentent à la vue, par des teintes doucement rompues, des arbres d'une forme parfaite, tels que ceux qui bordent le chemin des environs de votre parc; tous ces objets de la nature ſont d'une beauté ſi piquante, que j'aurois peine à vous en montrer de ſemblables dans un tableau *de Claude le Lorrain.* Cela ne ſemble-t-il pas contredire mon principe relativement au choix de la belle nature? Ici quel parti reſte-t-il à prendre à l'art? C'eſt de ſaiſir les beautés accidentelles, dérivées des jours variés, des nuages fuyants, des brouillards & des vapeurs. Voulez-vous voir l'art embelli par l'effet de la nature? Prenez un beau jour d'été & remarquez une heure avant le coucher

du ſoleil la route que prend la lumiere incidente ſur le grouppe de la belle caſcade de votre jardin. Que pouvez-vous imaginer de plus pittoresque que de voir les ombres ſe jouer ſur le treillage vert, ſur les hautes charmilles & ſur les arbres encore plus hauts qui ſe ſervent mutuellement de bordure! Diſtribuez ſur cette ſcene deux ou trois ſpectateurs ravis à la vue de ce ſpectacle magnifique de la nature & de l'art, & votre tableau eſt fait.

En effet celui qui ne ſera pas touché par cette nature, ne le ſera guere par l'art; car l'art emprunte tous ſes charmes de la comparaiſon avec la nature. Et tout homme qui, après avoir fait cette comparaiſon, voudra juger de bonne foi, conviendra avec Leonard de Vinci [z] & M. Watelet, que l'art ne ſauroit atteindre certaines beautés de la nature. Il trouvera l'art grand dans les circonſtances choiſies, mais il trouvera la nature, comme la ſource de tout art, infiniment plus grande dans la correſpondance de la diverſité & dans l'effet du tout-enſemble.

Et même l'entendement ſublime du ſtatuaire antique, qui a ſu ſi bien rendre ſes grandes conceptions

z *Traité de la Peinture.* Chap. 133. „Les couleurs ne pou„vent atteindre à l'éclat de celles qui ſont en la nature, „dit M. de Piles, le Peintre ne peut les faire valoir que „par comparaiſon.“ *Converſation ſur la Peinture.*

ceptions en combinant de certaines beautés éparſes, & élever ſon ouvrage au-deſſus de la nature commune, appartient, comme une goutte d'eau à cette vaſte mer [a]. Tout notre ſavoir, toute notre induſtrie, n'eſt aux yeux du Philoſophe qu'une foible empreinte de cette haute intelligence qui regne dans la nature. Car même la nature commune que l'Artiſte ſait ſubordonner à la belle nature, ſert à l'embelliſſement de l'enſemble, comme une heureuſe négligence, concourt à la perfection d'un tableau. La fille d'Alcinoüs, la belle Nauſicaa au milieu de ſa ſuite, ſeroit moins piquante, ſi Homere avoit prodigué les traits dont il a peint cette Princeſſe à relever les charmes de ſes compagnes [b]. C'eſt ainſi que dans le tableau *d'Euphranor*, repréſentant les douze Dieux, Jupiter paroiſſoit effacé par Neptune, à la figure duquel le Peintre avoit donné le plus haut dégré de perfection.

a Voyez, Converſations ſur les beautés de la nature, par M. Sulzer.

b M. de Piles, dans ſes *converſations ſur la Peinture*, en nous faiſant la deſcription d'un tableau de *Rubens*, repréſentant le maſſacre des Innocents, nous montre le rapport des grouppes épiſodiques avec le grouppe principal. Ne confondons point la nature moins belle avec la nature commune. Il y a dans l'antique de beaux Faunes comme de beaux Apollons. Mais diroit-on que les proportions des Faunes ſont communes. Tous les gens gros & gras ne ſont pas même propres à former des Silenes, qui, au jugement de la Peinture, ſont en poſſeſſion de la difformité.

Tous les dégrés de l'âge de l'homme peuvent nous fournir de beaux modeles. M. Zacharie dans ſon Poëme ſur les quatre âges de la femme, nous offre la belle nature jusque dans le perſonnage de ſa Vieille [c].

Des vues ſur de vaſtes campagnes ſuffiſent par leur étendue pour charmer notre imagination. *Au travers des vapeurs tranſparentes d'un nuage, s'ouvre tout à-coup le ſpectacle d'un nouvel univers:* dit M. de Haller dans ſes Alpes. Voilà un tableau, mon cher ami, qui vous offre en même tems le neuf & l'extraordinaire. Lorsque le Peintre ſe voit dans l'impuiſſance de ſuivre les beautés presqu'infinies d'une ſi vaſte circonférence, il lui reſte encore l'artifice de l'ordonnance pour donner la beauté à ſon tableau par l'accord judicieux des parties.

c Voyez, Choix de Poëſies Allemandes. Tom. III. p. 207.

CHA-

CHAPITRE IV.

De l'union néceſſaire du goût & des règles.

La nature commune étoit ſans doute le modele que les premiers imitateurs chercherent à rendre dans toute ſa ſimplicité. On ſent qu'il n'eſt pas queſtion ici de fixer l'époque & le lieu où l'art a pris ſon origine; nous étant bornés à diſcuter les divers genres d'imitation, nous n'avons garde de porter atteinte à la gloire de la découverte à laquelle prétendent les Chaldeens, le Egyptiens & une infinité d'autres peuples.

L'hiſtoire de la Grece qui s'arroge auſſi l'honneur de cette invention, & qui ſe vante à plus juſte titre d'avoir introduit la beauté idéale dans les arts imitatifs, ne nous dit pas ſi l'aimable Corinthia, jeune fille de Sicyone a choiſi ſon amant dans la belle nature avant de tracer ſa figure d'après l'ombre qu'elle apperçut ſur une muraille. Par cet eſſai elle réveilla l'induſtrie de Dibutade ſon pere, potier de la même ville, à qui ce contour fournit l'idée de modeler des figures; ainſi la fille donna les éléments de la Peinture, comme le pere donna ceux de la Sculpture. Ces premiers inventeurs choiſirent donc la nature qu'ils avoient devant les yeux.. Chez la fille l'amour s'étoit chargé de

choisir pour elle & pour l'art; & j'aime à croire que le penchant de son cœur, joint au discernement de son esprit n'a pas été entierement dénué de goût.

Du moins le goût antérieur à toutes les regles, conduisit insensiblement à un choix plus délicat de la nature; & ces Maîtres de l'imitation qui soutiennent encore chez la postérité la grandeur de leur réputation, parvinrent enfin à donner toute la perfection possible à leurs premiers grands ouvrages. Ce sont ces productions du génie qui fournissent aux observateurs des arts des objets de comparaison avec la nature: Critiques judicieux, ils déduisent de cette comparaison des principes solides, & ils transmettent pareillement leurs noms à la postérité.

Nous ignorons si Homere, le pere des Poëtes [d], si Eschile, Sophocle & Euripide, ont été guidés par des regles; mais dans le cas qu'ils en ayent eues, les Critiques anciens qui ne sont pas parvenus à nous, les auroient puisées dans des modeles originaux, comme Aristote devoient tous les principes de sa Poëtique aux productions des grands Poëtes que

[d] Plusieurs Critiques, entre autre Racine le fils, présument qu'Homere a eu des modeles plus anciens pour l'Epopée. Nous n'avons pas besoin de citer un Linus, un Amphion, un Musée & d'autres, pour expliquer la remarque de Ciceron, lorsqu'il dit: *Nec dubitari potest, quin fuerint, ante Homerum, Poëtae.*

que nous venons de citer. C'eſt une remarque que Dryden [e] a faite ſur Ariſtote ; & c'eſt dans ce ſens que M. l'Abbé Batteux nomme l'Oedipe de Sophocle, le modele des règles. Les grands ouvrages de l'art, où l'Artiſte a obſervé la nature, où il a été guidé par ce goût inné & épuré par la pratique, ont précédé ſelon l'ordre des tems, les regles les plus belles & les principes les plus formels.

En voici un exemple. Avant que les écrits des anciens euſſent fait mention d'une cromatique, ou d'une ſcience des couleurs, les Artiſtes eſſayerent de cultiver ce champ inculte. *Poligwotus* de Thaſos & *Mycon* d'Athenes, furent les premiers à quitter la Peinture monochrome, ou à une couleur, & à peindre avec quatre couleurs. Il en eſt de même du mélange des couleurs, & de cette ſage diſtribution des jours & des ombres, pratique dans laquelle *Apollodore* éclaira ſes contemporains, & ſur tout *Zeuxis*, ſon éleve. Après les plus heureuſes tentatives, la Peinture, ſortant pour ainſi dire d'une lente enfance, parvint tout d'un coup à une jeuneſſe

[e] *Ariſtotle rais'd the fabrik of his Poetry frome obſervation of thoſe things, in which Euripides, Sophocles and Eſchylus pleas'd: He conſider'd how they rais'd the Paſſion, un theme has drawn Rules for our Imitation.* Ainſi s'exprime le Poëte Anglois dans ſa préface de *ſtate of Innocence and fall of Man.*

jeuneſſe active qui laiſſa bientôt entrevoir les fruits d'une force virile. L'invention de l'eſprit & le choix du goût, ne purent être indifferents aux Artiſtes & aux Appréciateurs des choſes relatives aux arts. Les ſuffrages des hommes de ſens, furent les Avant-coureurs de ce goût exquis qui devint bientôt le goût dominant dans toute la Grece, de ce goût qui imprima aux ouvrages de l'art cette grandeur impoſante & cette beauté variée qui nous tranſportent de plaiſir, mais qu'on ne peut réduire en regles qu'en décompoſant une infinité d'idées. Plus on réduira de ces règles en principes ſolides, plus le goût, cette faculté naturelle, trouvera de facilité à les ſaiſir, ſans les reſtreindre à un point de vue ſi borné. Cette faculté, ou ce tact fin, diſcerne alors dans les ouvrages de l'art les beautés auxquelles nous donnons un nom; &, comme nous avons plus d'idées que de termes, elle apprécie celles auxquelles nous ne donnons point de nom. J'appellerois volontiers celles-ci beautés ſenties & celles-là beautés nommées. Le goût eſtime les premieres à raiſon du talent qu'a l'Artiſte pour s'élever ſans la participation des règles, & les ſecondes à raiſon du cas qu'il fait du principe qui lui a indiqué ces beautés, & qui n'a pas été pour lui un précepte ſtérile.

Il eſt vrai, toutes les beautés raſſemblées dans un ouvrage de l'art pour le ſentiment, ne peuvent pas

pas déterminer les regles en détail. Il ſuffit qu'elles déterminent beaucoup. Au contraire quand un Artiſte, qui obſerve une ſtatue ou un tableau, eſt frappé ſoudain d'un aſſemblage de beautés, & quand les règles connues lui fourniſſent peu de ſecours pour exprimer ce qu'il ſent ſi bien, il s'imagine alors que les choſes qu'il ne peut pas rendre, ſont auſſi incompréhenſibles aux connoiſſeurs qu'à lui-même. De là naît cette confiance de l'Artiſte en ſon propre jugement, la défiance & l'inſuffiſance des regles, enfin le triomphe du caprice & de l'illuſion. La découverte d'une ſource ne devroit-elle pas fournir l'occaſion de la tarir?

Je me flatte, mon ami, que vous ſerez content de mes raiſons en faveur des règles, & que vous me diſpenſez de juſtifier mon reſpect pour les regles. Vous ne m'accuſerez pas de tomber en contradiction ſi je ſuis auſſi empreſſé à recommander aux Artiſtes & aux Curieux les écrits des juges de l'art & des gens de lettres, que je le ſuis maintenant à défendre les privileges du goût. Il m'eſt permis je penſe d'enviſager l'atteinte de ces privileges, jointe au manque d'attention à la nature, comme un des obſtacles, pourquoi tant de jeunes Artiſtes, après avoir donné les plus grandes eſpérances, n'ont pas été plus loin dans leur carriere. Pour en trouver la cauſe, nous n'avons pas beſoin

de

de recourir à la dispute des Anciens & des Modernes, ni à une inertie de la nature actuelle.

Aristote examine dans ses principes jusqu'à quel point il a saisi l'esprit de ses originaux d'une exécution si libre & découvert la source de leur beauté; tandis que la plûpart des Critiques de nos jours ne se rendent compte que du soin qu'ils ont eu de suivre les préceptes d'Aristote, d'Horace ou de le Bossu. Je demande cependant si un homme qui, indépendamment de l'étude des Critiques judicieux, sonderoit les sources où les originaux de ces Critiques ont puisé, si un tel homme n'iroit pas plus loin que celui qui s'en tient uniquement aux règles? L'on peut dire que les regles sont aux modeles, ce que les copies timides sont aux originaux hardis. Mais le premier de tous les modeles est toujours la belle nature; si vous n'avez pas le goût de cette belle nature, vous n'aurez jamais le sentiment délicat des arts. Dans la suite de ces Réflexions j'appliquerai ce précepte à la Peinture.

Ce bon goût, ce tact fin joint à la connoissance des règles doit nous montrer de bonne heure la route du beau. Il est une beauté qui, dans de certaines circonstances, telle que dans la structure du corps humain, peut être démontrée par les regles des proportions; comme ces proportions à leur

leur tour, relevées par la grace, peuvent être trouvées dans les antiques. Le mauvais goût qui prend si souvent le ton de la décision, entre autres travers, s'arroge aussi le droit de l'infallibilité dans ses jugements. Or le privilege de prononcer entre le bon & le mauvais goût est sans contredit reservé aux ouvrages de l'art qui portent le caractere de l'approbation universelle, & aux écrits des Critiques & des Connoisseurs judicieux. Je ne parle ici que des moyens d'éviter toute dispute; car on ne peut pas songer à la persuasion intérieure, lorsque le sentiment du beau y manque, ou qu'il est abandonné à la prévention.

Athenes nous a peut-être figuré de la maniere la plus sensible la subordination du goût & des regles, lorsqu'elle fit placer la statue d'Esope [f] de la main de Lysippe, à la tête des images des sept Sages de la Grece. Ce n'est pas ici le lieu de lever les doutes qu'on pourroit former contre la belle nature dans ce sujet, ou de discuter la question, en consultant Benthley, savoir si Esope a jamais été bossu & difforme. Jusque là les sept Sages

f „Les Atheniens éleverent à Esope une statue, & érige-„rent à cet Esclave un monument éternel, afin que „chacun sût que la carriere de l'honneur est ouverte à „tout le monde, & que ce n'est point à la naissance, mais „à la vertu que la gloire, est due." Epilogue Livre II.

Sages avoient instruit le monde par des regles & des préceptes. Esope vint & trouva dans la nature & dans l'orgueil de l'homme un moyen plus facile de l'enseigner. Il fit des fables, & le goût lui indiqua, sinon la tournure élégante d'un Phedre, du moins la route la plus simple pour faire sentir vivement la beauté de la vertu, & la nécessité des bonnes mœurs & des devoirs de la société. De-là faut-il s'étonner que les Athéniens lui ayent donné le rang sur les autres sages. Les meilleures règles sont celles où nous pouvons nous replier sûr le sentiment intime, non seulement par rapport aux mœurs, comme nous le montre l'exemple d'Esope, mais encore relativement à tous les objets de notre curiosité.

CHAPITRE V.

De la Critique ſurtout dans les ouvrages de Peinture.

Oui, mon ami, tous les ouvrages des vrais appréciateurs des Beaux Arts, ſont le fruit du ſentiment; & une critique qui coule d'une ſource pure n'eſt ſans doute que le compte rendu de ce qu'on a ſenti, n'eſt que le réſultat du goût épuré & la juſtification de ce goût d'après des principes connus ou qui mériteroient de l'être. Le caractere des Critiques, des vrais & des faux Connoiſſeurs, eſt trop étroitement lié aux progrès des Arts, ou aux obſtacles qu'ils rencontrent, pour devoir craindre qu'un examen ſuccinct de ces différents objets ſoit ici hors de ſaiſon. Je voudrois pouvoir maintenir les prérogatives de la nature & du ſentiment dans tous les eſprits. Qu'il me ſeroit facile d'y réuſſir, ſans un amour propre mal entendu!

Le Connoiſſeur des arts s'abandonne de bonne foi à l'impreſſion du beau. C'eſt dans cette douce ſenſation qu'il cherche le principe du plaiſir qu'il éprouve, & non pas dans la mémoire, ni dans un ſyſtême adopté. Il connoit avec Horace les règles & l'eſprit des règles, mais il connoit auſſi avec

Horace les bornes de l'homme [g]. Les petites négligences répandues dans un écrit, dans un tableau ou dans un autre ouvrage de l'art, lorsque ſans nuire au tout-enſemble, elles ſont accompagnées de beautés réelles, n'ont pas le droit abſolu d'interrompre cette douce impreſſion dont je viens de parler. L'Auteur ne les ayant pas cherchées n'a pu y faire attention: elles ne ſont pas d'une aſſez grande conſéquence pour lui faire un crime de ſon manque d'attention. Il eſt plus facile de remarquer la dureté des vers de Chapelain, que d'analyſer les tours naïfs d'un la Fontaine & les Peintures gracieuſes d'un Geſſner, ou, à l'exemple d'un Batteux & d'un Ramler, d'en indiquer chaque nuance. Qui eſt-ce qui ne voit pas qu'une main dans une figure *du Baſſan* eſt mal deſſinée, ou que les plis dans les drapperies *d'Albert Dürer* & de *Lucas de Leide* ſont trop roides & trop coupés? Mais pour juger le jeu des muſcles ou la juſteſſe académique d'une attitude, pour trouver, comme a fait *Paul Veroneſe* [h], de l'ordre dans les plis d'un

g „Tout homme — — lorsqu'il n'eſt pas né méchant, & „lorsque les paſſions n'offuſquent pas les lumieres de ſa „raiſon, ſera toujours d'autant plus indulgent qu'il ſera „plus éclairé. De l'Eſprit. Diſc. III. Chap. 10.

h Voyez ſur cet article *Deſcrizione di toutte le pitture della Città di Venezia.* (Venezia MDCXXXIII. in 8vo. p. 46. & ſurtout Ridolfi & Baldinucci. Ce livre eſt une édition augmentée & changée dans l'introduction de *Riche Miniera della Pittura Veneziana* de Boſchini.

d'un *Albert Dürer* & d'un *Lucas de Leide*, & pour en bannir la roideur ; pour ſuivre *Solimene* dans l'entente des drapperies, ou pour mettre le beau en évidence dans d'autres parties, & pour découvrir les défauts dans le beau du ſecond ordre : pour cela il faut le tact le plus fin, l'eſprit le plus éxercé [i]. Voilà l'occupation la plus digne du Connoiſſeur, quand il prononce les arrêts de la Critique. Mais lorsque dans un ſujet les défauts l'emportent manifeſtement ſur les bonnes choſes, ou lorsque les règles du goût ſont généralement bleſſées, il trahiroit la bonne cauſe du goût, s'il faiſoit difficulté de mettre au jour ſa critique, en motivant toujours ſon jugement, ou ſi, ſe laiſſant entraîner par le torrent du mauvais goût, il alloit méconnoître les principes univerſels des arts. Ses ſentiments ſont analogues à l'art, comme l'art l'eſt à la nature : muni des principes dont il a ſenti la vérité, il fait paroître les Quintilien, les Horace,

[i] „Il faut peut-être plus de goût & d'eſprit pour bien ſen„tir les grandes beautés d'un ouvrage, que pour en dé„couvrir les défauts.“ Cette maxime de Charles Coypel, a été miſe dans un nouveau jour par M. l'Abbé Trublet dans ſes Eſſais. (Réflexions ſur le goût) Malgré la vérité de cette propoſition, relativement au Connoiſſeur ſenſible, il n'eſt pas moins du devoir de la Critique de découvrir les défauts d'une certaine fineſſe, qu'il eſt de ſon devoir de développer les beautés d'une certaine fineſſe.

les du Bos & les du Freſnoy, comme des témoignages authentiques, contre ceux qui ont beſoin de témoignages, pour réveiller en eux le ſentiment.

La Critique, inſpirée par l'eſprit de parti, eſt le contraire de celle dont nous venons de parler. Pleine de prévention, elle s'endurcit à la vue des plus grandes beautés, & fait grand bruit en appercevant les moindres défauts. Elle parcourt les écrits qui traitent des arts, non pour puiſer la vérité dans les ſources pures de la nature, mais pour ſe munir d'armes impoſantes & faire recevoir ſes loix impérieuſes. Si elle avoit l'empire ſur la nature, elle en banniroit le ſoleil & la lumiere, elle n'y ſouffriroit que les brouillards & la fumée. Au moindre avantage, elle veut régner deſpotiquement : quelquefois même elle parvient à ſes fins pour un tems. Les Critiques de ce caractere reſſemblent aux trente Tyrans dont font mention les annales de Rome. Tous ont eu aſſez d'autorité pour exciter des troubles ; mais peu ont eu aſſez de célébrité pour transmettre leur nom à la poſtérité.

Dans la Peinture chaque école détermine notre Critique à prendre une nouvelle façon de penſer. Loin d'être citoyen du monde & d'enviſager les progrès des arts ſous un point de vue général, il ne porte ſes regards que ſur les lieux où ſes préjugés ont pris naiſſance. Retranché dans ce poſte, il

il y trouve un excellent champ pour combattre. Quelquefois la nature reprend ſes droits & le frappe dans un tableau ; il ſait la réprimer & ſuſpendre ſon approbation, jusqu'à ce qu'il ſache de quel pays eſt l'Artiſte, & ſi ce pays à l'honneur & l'art la permiſſion de lui plaire. *De qui eſt cette Bataille?* demanda un jour certain Artiſte, frappé de la manœuvre hardie du Maître. *D'Auguſte Querfurt*, lui répondit-on : auſſitôt un nuage épais offuſqua ſon viſage ſur lequel ou venoit de lire l'admiration & le plaiſir. L'Artiſte ſe tut & ſembla rougir des ſentiments de la nature. Pardonnez-lui, il étoit étranger, & le froid de l'orgueil national ſaiſit ſes membres. Si l'on avoit pu lui nommer un *Bourguignon*, ou un *Parrocel*, il auroit conſervé ſa chaleur naturelle.

Mais quoi, ſi ſouvent des Allemands même? -- Je vous entends - - - ſavez-vous auſſi ſi ces Allemands connoiſſent leur patrie & s'ils deſirent de la connoître.

L'orgueil national n'eſt pas d'accord avec lui-même. L'idée de la patrie dans un homme plein de cet orgueil s'étend à raiſon de l'éloignement de l'ennemi qu'il combat. S'il n'a en tête que des étrangers, il s'expoſe pour tous ſes concitoyens : mais s'éleve-t-il une guerre dans le ſein même de ſa nation, il ne ſe met en campagne alors que pour

ſa province, enfin pour peu que l'amour propre s'en mêle, il ne combat plus que pour ſa perſonne. Il ſuffit qu'un Peintre ſoit d'une école qui réuniſſe la vérité des Flamands aux avantages de celle de ſon pays, pour déplaire à une autre école de la même nation. Et l'Artiſte d'une école a toujours la pénétration de voir que ſon ami & ſon concitoyen auroit pu infiniment mieux deſſiner. Demandez-lui qui eſt-ce qui réunit les perfections de l'art? Il ne trouvera rien de plus facile que de répondre à votre queſtion. Trop modeſte pour ſe nommer lui-même, il ne fait que dire où il a pris naiſſance, & quel eſt le premier pays du monde pour les arts: il vous fait entendre que ce n'eſt que pour vous éclairer qu'il a privé de ſa préſence ce pays fortuné.

La Critique rafinée eſt également nuiſible dans les Belles-Lettres & dans les Beaux-Arts. On voit d'abord, comme à de certains portraits faits de pratique, qu'elle n'a pas été faite d'après nature. Elle accumule des principes arbitraires, elle les revêt d'une livrée étrangere; ils ne font impreſſion ſur la multitude qu'à cauſe de leur air de ſingularité. L'eſprit faux a auſſi ſon éclat, ſon côté brillant pour les yeux foibles, & ce côté brillant a ſes admirateurs. Le ſimple, le naïf n'eſt pas fait pour toucher les Critiques de cette claſſe. La jeune & tendre *Coſaque* de Gellert & *la Toilette du matin* de

de *Chardin* [k] qui offrent l'expreſſion la plus décente de la nature dans toute ſa ſimplicité, n'ont point de charmes pour lui. Il veut plus d'ornements, il veut que tout pétille d'eſprit. Mais quoi, s'il étoit plus difficile d'exprimer les émotions naïves que les mouvements violents, de montrer la nature dans ſa ſimple parure, que d'étaler l'art chargé d'ornements ſuperflus & ſans naturel! -- C'eſt ainſi qu'un ſouhait ingénu, qu'une pitié naïve, que Shakeſpeare a exprimé dans le perſonnage de l'innocente Miranda, paroit une petite circonſtance du Poëte: mais cet incident nous offre le langage d'une paſſion naiſſante; il dit infiniment plus que l'éloquence affectée & l'eſprit brillant de Dryden, & que le jargon doucereux de Rowe, comme le remarque l'ingénieux Warton [l]. Et c'eſt ainſi qu'une figure de le *Sueur* & de *Laireſſe*, fait naître plus de réflexions, que tout le fracas dans les meilleurs deſſins de *la Fage*.

Il n'eſt que trop d'expérience qu'un eſprit outré, avec peu ou point de goût, eſt bien plus nuiſible, qu'un goût faux ſans eſprit. Ce faux goût eſt ſans doute plus tyranique, mais les gens

k Voyez *la Comteſſe ſuddoiſe*, Roman de M. *Gellert*, traduit en françois par M. *Formey*, & *la Toilette du matin*, tableau de M. *Chardin*, connu par l'Eſtampe qui à paru ſous ce titre.

l Voyez *l'Adventurer*, Diſcours 97. Tom. III.

ſenſés, loin de ſuivre ſes loix, en gémiſſent ou s'en moquent en ſecret. Il en eſt tout autrement de l'eſprit faux ſurtout dans les arts, il ſéduit tout & s'empare même des bonnes têtes. Egal au ſavoir pédantesque pour les effets pernicieux, il étouffe le bon goût dans ſa naiſſance, & ſes ſuccès entraînent ſouvent des nations entieres? „Quelque „ſinguliere que ſoit une opinion, dit M. l'Abbé „Batteux [m], dès qu'un homme d'eſprit ſe met en „tête de la prouver, il ne manque guere de trouver „des raiſons & des autorités pour l'établir, au moins „jusqu'à un certain point; ſurtout ſi la matiere eſt „ſubtile par elle-même & un peu embarraſſée. S'il „convainc peu de perſonnes, du moins y en-a-t-il „un grand nombre qu'il jette dans l'incertitude." Remond de Saint-Mard & l'Abbé le Batteux, ces défenſeurs zélés du bon goût, nous ont montré le foible de l'eſprit faux & rafiné dans les Lettres, comme du Bos en général & de Piles en particulier ont fait dans la Peinture.

La même propoſition, ſervant de principe au Poëte & au Peintre, on ſent qu'il eſt facile de l'appliquer tour-à-tour aux Belles-lettres & aux Beaux-Arts. Le Littérateur & le Connoiſſeur ont également beſoin d'une vue perçante qui ſaiſit l'impreſſion de la belle nature, pour pénétrer dans les myſteres

[m] Voyez, *Principes de la Littérature*, Tom. II. p. 246.

myſteres de l'heureuſe imitation, & d'un jugement ſain qui apperçoit tous les rapports, pour faire la comparaiſon des Lettres & des Arts.

Quant à ces Critiques érudits des arts agréables, quant à ces Artiſtes d'une certaine nation ambulante qui, ne produiſant rien eux-mêmes, & qui ne s'attachant qu'à décrier les productions des autres, je veux que notre vieux Sandrart * leur donne une petite leçon en termes plus forts que polis. „Celui, dit-il, qui n'a pas étudié attentivement la „pratique de ſon art, celui qui n'a pas ſuivi aſſidue„ment les leçons de la Peinture, & qui prétend „toutefois ſe faire paſſer pour un Artiſte habile, ou „ſeulement pour un Connoiſſeur judicieux, parce „qu'il a beaucoup lu, celui-là eſt un extravagant „qui ne peut guere tromper que lui-même & ceux „qui lui reſſemblent.——" „Qu'eſt-ce que c'eſt que votre Sandrart," entends-je demander à un de ces hommes du bon ton? „n'a-t-il pas écrit des in-

* Joachim Sandrart, Peintre allemand du dernier ſiecle, n'eſt pas moins connu par ſes écrits ſur les Arts, que par ſes ouvrages de Peinture. Ce qu'il a écrit de plus conſidérable eſt ſon *Académie d'Architecture, de Sculpture & de Peinture*, ouvrage traduit de l'Allemand en Latin en II Vol. in-Folio ſous le titre: *Academia Artis pictoriae.* M. le D. *Volkmann* vient de nous donner une nouvelle édition allemand de cet ouvrage utile, où l'Editeur s'eſt attaché à donner plus de préciſion & plus de netteté au ſtyle. Sous cette nouvelle forme l'ouvrage eſt en VIII Vol. in-Folio.

Folio ſur la Peinture? Pour moi, je ne me pique pas d'avoir beaucoup lu; avec du goût & de l'eſprit, on n'eſt jamais embarraſſé. Je juge les Artiſtes ſans jamais avoir reçu d'inſtruction d'aucun Artiſte, & je regarde les écrits relatifs aux arts comme une marchandiſe qui n'eſt bonne que pour les écoles. Cette ſorte de connoiſſance eſt un don naturel. Avec les Connoiſſeurs je décide à moitié, avec ceux qui ne le ſont pas je tranche net. Et ſoit dit entre nous, quand mon goût ne ſeroit pas des plus ſûrs, ma déciſion ne ſera pas non plus fort dangereuſe, & ſans vanité. — — " Ne vous ſemble-t-il pas, mon ami, entendre l'aveu de ces prétendus connoiſſeurs, ſi d'ailleurs nous pouvons nous flatter d'entendre jamais un aveu ſi ſincere de leur part. Ces meſſieurs ſe promenent d'un air leſte & délibéré ſur les vaſtes champs des ſciences & des arts; diſpenſés de rien approfondir, il leur ſuffit d'effleurer tout & de jetter un coup d'œil à droite & à gauche. Une plaiſanterie bonne ou mauvaiſe, une mine expreſſive ou équivoque donne à deviner ce qu'ils n'ont garde d'expliquer plus nettement. Certain Voyageur qui arrivoit de Canton & qui ſavoit ſans doute aſſez bien ſon alphabet chinois dans lequel une lettre ſignifie tout un mot, m'a aſſuré qu'une pareille mine, exprimeroit à la Chine le mot *ignorance*, en lettres claires & intelligibles. J'interrompis les obſer-

obſervations de mon Chinois Allemand; ſi je l'avois laiſſé faire, il auroit trouvé pour chaque eſpece d'ignorance un nouveau pli du viſage, ou pour chaque pli un nouveau caractere.

Mais ce caractere appartient-il à la claſſe des Critiques? Il me ſemble, mon ami, que vous en doutez, & que vous êtes perſuadé que la Peinture, ainſi que la Poëſie a ſes Stentors. Perſonne, dites-vous ne mettra les Crieurs au nombre des Critiques. D'accord. Mais ces gens-là font du bruit. Le jugement prononcé par le goût, ne s'annonce pas avec ce ton bruyant, avec cet air tranchant.

L'abus de l'eſprit ou plutôt l'eſprit faux eſt d'une autre eſpece. Vous me diſpenſerez, mon ami, de vous démontrer le préjudice qui en réſulte pour les arts, vous qui voulez toujours voir l'eſprit accompagné de la raiſon, & le ſavoir aſſocié avec le goût. L'eſprit faux ne doute de rien; il croit que tout eſt de ſon reſſort. Rien n'eſt plus inſupportable que le Connoiſſeur ſuperficiel qui décide, ſi ce n'eſt le ſavant empeſé qui diſcute. Il faut voir la ſatisfaction d'un Critique prévenu, lorsqu'il a établi quelques règles arbitraires, dont l'emploi n'eſt confirmé ni par le goût ni par la nature! – – Ce qui manque à tous les deux c'eſt le ſentiment, qui ne nous trompe point & qui nous fait juger ſainement des choſes.

J'ai

J'ai toujours aimé le raiſonnement de Dorante dans Moliere. Après avoir rapporté des raiſons ſolides contre ceux qui, étouffant le ſentiment, n'ont dans la bouche que les règles de l'art, il s'exprime en ces termes: „Enfin ſi les pieces qui „ſont ſelon les règles ne plaiſent pas, & que celles „qui plaiſent, ne ſoient pas ſelon les règles, il „faudroit de néceſſité que les règles euſſent été mal „faites. Moquons-nous donc de cette chicane où „l'on veut aſſujettir le goût du public, & ne con„ſultons dans une piece que l'effet qu'elle fait ſur „nous. Laiſſons-nous aller de bonne foi aux cho„ſes qui nous prennent par les entrailles, & ne cher„chons point de raiſonnement pour nous empê„cher d'avoir du plaiſir.

Cet argument renferme un précepte eſſentiel par rapport aux jugements ſur les ouvrages de l'art en général, & des tableaux en particulier. Ayons toujours ſoin en entrant dans un cabinet de Peintures de nous dépouiller de toute prévention. Combien de gens, ſans afficher le titre de Connoiſſeur, conduits par le ſentiment, jugent ſouvent mieux les productions de l'art, que ceux qui, au lieu d'y chercher la nature qui parle au ſentiment, ne ſont attentifs qu'à y découvrir le ſyſtême qu'ils ont une fois adopté. Cette nature que j'ai rencontrée dans les préceptes d'un Felibien, d'un de Piles, d'un du Frenoy, m'a rendu ces Ecrivains eſtimables

par

par conviction. Echauffé du feu de l'enthouſiaſme, du Marſy chanta la Peinture avec la variété & les graces enfants de la nature. D'un ton plus inſtructif, Watelet parle au ſentiment & charme l'eſprit. Voilà les Auteurs propres à étendre nos connoiſſances & à épurer notre goût. Quant aux Peintres je voudrois qu'ils ſe rendiſſent familier le grand ouvrage de *Laireſſe* °: cet Ecrivain-Artiſte, qui leur met pour ainſi dire la palette à la main; ſe place à côté d'eux & leur recommande la pratique & la vérité. C'eſt aux ouvrages de ce mérite à regler, à diriger notre amour pour les arts, afin de nous empêcher de confondre ce goût ſain, ce ſens droit, que la nature n'a refuſé à perſonne, avec l'imagination toute ſeule. Que la pareſſe naturelle ne vienne point s'autoriſer de la déciſion de Dorante que nous venons de rapporter: elle ne prouve rien en ſa faveur. Quand il ſeroit vrai de dire que nous pouvons nous paſſer de conſulter les Critiques dans les arts, en nous livrant au ſentiment de la nature, il n'eſt pas moins vrai que nous fréquentons

° Le *Traité de la Peinture* de Laireſſe, eſt écrit en Hollandois & forme deux Volumes in-Folio, ornés d'Eſtampes: il eſt différent de l'ouvrage qu'on a en François ſous ce titre: *Principes du Deſſin, ou Méthode courte & facile pour apprendre cet Art en peu de tems, par le fameux Gerard Laireſſe, in-Folio, enrichi de 120 planches. Amſt.*

quentons des ſociétés qui nous écartent ſans ceſſe de la voie du bon goût, que la nature nous avoit indiquée. Inſenſiblement nous confondons les objets : nous abandonnons la vérité pour ſuivre les caprices de la mode. Au lieu que ſi nous apportons un goût délicat pour apprécier les ouvrages de l'art, il arrivera que ce plaiſir, inſéparable du ſentiment, nous invitera à réfléchir, à comparer, à juger les principes devenus la règle du beau & capables de donner de la conſiſtance à nos idées flottantes.

M. le Batteux nous renvoie à l'école univerſelle des Belles-Lettres, c'eſt à dire à l'école d'Homere & de Virgile; & les Peintres dignes véritablement de la profeſſion qu'ils exercent, étudient ces grands maîtres, & expliquent l'objet le plus ſublime de leur art, la nature embellie, par les figures de Marbre, les bas-reliefs, & les pierres gravées de la belle antiquité, ſources fecondes dans leſquelles a puiſé le grand *Raphaël.*

CHAPITRE VI.

De l'Antique & de la belle Nature.

L'Antique [p] nous apprend à choisir la nature, & à réaliser les beautés nommées idéales. Il offre la structure du corps humain dans des contours coulants & dans de belles proportions. Dans l'Antique le haut dégré de beauté, donné par l'harmonie des proportions, par le choix du sujet & par l'agencement des figures, reçoit un nouveau lustre de la grace, compagne inséparable de la beauté, de ce charme que la nature offre ingénument, & que l'art enfante sans avoir l'air de l'avoir cherché. Là tout est combiné, tout, jusqu'à l'expression du corps en agitation & de l'ame souffrante, est éloigné de toute contorsion & de toute attitude capable de blesser la bienséance, défauts qui sont devenus dominants par la suite des tems & qui nous choquent dans les desſinateurs les plus exacts.

L'An-

[p] On sait qu'on donne le nom d'Antique à tous les ouvrages de Peinture, de Sculpture & d'Architecture, faits en Egypte, en Grece & en Italie depuis le siecle d'Alexandre, jusqu'aux invasions des Barbares, destructeurs des Arts. On seroit sans doute encore plus exact si l'on remontoit jusqu'à Phidias, qui a vécu avant Alexandre.

L'Antique nous fait voir que pour choiſir des beautés de détail il falloit que l'œil de l'Artiſte fut exercé, & que pour lier ces beautés, il étoit eſſentiel que le jugement de l'Ouvrier eut conçu des idées abſtraites de la ſorte de beauté qu'il ne trouvoit point réunie dans les objets individuels. S'agiſſoit-il de donner un air plus noble à un corps d'ailleurs très-beau, ou d'embellir quelques unes de ſes parties, défectueuſes relativement au tout-enſemble, l'art auſſitôt ſuppléoit aux négligences de la nature. En combinant l'expreſſion de l'ame la plus élevée avec le corps le mieux conformé, l'Artiſte atteignoit à cette beauté ſublime dont l'original s'étoit préſenté à ſa penſée.

Cette combinaiſon de l'enſemble eſt pour ainſi dire l'ame de l'art; elle nous en donne la plus haute idée. Le ſimple choix des belles parties, ſemble être une choſe facile comparativement à la liaiſon de ces parties. Mais cette ingénieuſe aſſociation ſuppoſe toujours, avec le grand goût du deſſin, la repréſentation pittoresque des beaux objets ſur lesquels la nature à répandu ſes richeſſes, & à l'égard desquels l'Artiſte a pu s'aider de ſes propres idées de la beauté. Nous trouvons dans l'Antique des exemples auſſi heureux qu'inconteſtables de ces deux cas, exemples que nous pouvons enviſager ſous différents points de vue & comparer d'après les préceptes de l'art.

Poly-

Polyclete [q], pour faire sa fameuse statue, nommée la *Règle*, prit les belles proportions, non d'un seul corps, mais de plusieurs; & il y réunit les perfections des parties qu'il avoit remarquées dans différentes figures. Dans le sens le plus restreint ce procédé de l'Artiste ne prouve qu'en faveur de l'excellence de ces parties relativement à une figure moins belle dans tout le reste. Peut-être, mon ami, vous trouverez cet exemple plus convainquant que celui de *Zeuxis*, lorsque ce Peintre fit son tableau d'une Helene, si vanté par les Anciens. Vous savez que les Crotoniates, d'autres disent les Agrigentins, dans l'intention de laisser un monument à leur ville, lui envoyerent les plus belles filles de leur pays pour le mettre à même de faire un beau choix; que cet Artiste en retint cinq, & que c'est en réunissant les charmes particuliers à chacune, qu'il conçut l'idée d'une beauté parfaite, qu'il rendit supérieurement dans la personne d'Helene. Dans ce choix il a pu se glisser quelque chose

q Polyclete l'ancien un des plus fameux Sculpteurs de l'Antiquité, florissoit vers la 87 Olympiade. La statue de cet Artiste, nommée la *Règle* par tous les connoisseurs, représentoit un Garde du Roi de Perse, où toutes les proportions du corps humain étoient parfaitement observées. Il y eut un autre Polyclete, aussi Sculpteur, qui parut huit Olympiades plus tard, & qui fut moins célébre que le premier. Tous deux étoient d'Argos, selon Pausanias.

chose de la façon de penser d'Aristippe [r] à qui Denys le Tyran donna le choix de trois belles filles : le philosophe les prit toutes trois. Comme Ciceron nous assure que les cinq filles que *Zeuxis* s'étoit reservées pour lui servir de modeles, étoient les plus belles de Crotone, il paroîtra témeraire de ma part de douter du fait, ou de restreindre l'intention de l'Artiste aux différentes parties, que chacune de ces Beautés choisies possédoit au suprême dégré. Mais dans cette affaire Ciceron ne pouvoit que conjecturer, comme Bayle [s] a fait à son tour : & conjecture pour conjecture j'aime mieux croire que Bayle a raison. Notre Philosophe moderne panche fortement pour la beauté des jeunes filles renvoyées. Pour moi je suis presque convaincu, qu'à l'exception des beaux détails qui ont fixé le choix de *Zeuxis*, celles qui ont été renvoyées ont eu en total plus de beauté en partage que celles qui sont restées.

Ces belles parties suffisoient donc à *Zeuxis* & à *Polyclete* pour remplir leur idée de la beauté d'un tout. Ces deux Artistes me fourniſſent des exemples du premier cas dont j'ai parlé plus haut, de ces objets que la nature s'est plue à embellir.

Cepen-

r Voyez, la vie d'Aristippe par Diogene, traduite par le Fevre & inserée à la suite du Plutarque de Dacier.

s Voyez dans son Dictionnaire, l'article *Zeuxis*, à la remarque E.

Cependant cette même image d'une beauté accomplie, préſente à la penſée de l'homme habile, pouvoit guider la main d'un autre Artiſte non moins habile, dès qu'il fixoit ſon choix ſur un ſeul original, pour lequel la nature s'étoit montrée libérale dans les parties les plus frappantes, & pour lequel elle n'a eu de réſerve que dans les choſes moins apparentes. Voilà un exemple du ſecond cas en queſtion. Tout dépendant de la maniere d'enviſager les objets, il a fort bien pu arriver qu'une des Beautés de Crotone, renvoyée par *Zeuxis*, ait ſervi enſuite de modele à un autre Artiſte, accoutumé à voir les choſes ſous un autre point de vue, & l'eſprit aſſez fecond pour ſuppléer à ce qui manquoit à ſon original.

Ces deux cas différents conduiſent à une même fin, qui eſt de réaliſer la beauté idéale, en conſultant la nature. Dans le premier, l'Artiſte combine les plus belles parties d'après l'idée qu'il s'eſt formée du tout; dans le ſecond, cette même idée vient à ſon ſecours & lui fait faire les exceptions convenables dans le tout presque parfait. Or ces deux cas s'accordent auſſi en ceci, qu'il ne faut jamais négliger de conſulter la nature.

Auquel de ces deux chemins, mon ami, donneriez-vous la préférence? Si nous conſidérons la difficulté, & l'art qu'il faut pour lier les parties,

il paroît que nous avons décidé la queſtion par ce que nous avons dit plus haut. Le goût, cet arbitre dans les productions de l'art, peut avoir également part dans les deux cas en queſtion. A cet égard l'on ne risque jamais rien de s'en rapporter au choix arbitraire de l'Artiſte. Le goût particulier de l'homme à talent, ce goût qui éleve ſon imagination, lorsqu'il choiſit lui même, lui refuſeroit ſon influence, s'il étoit obligé de ſe plier aux idées d'autrui. Rien ne nous empêche de nommer la premiere maniere un enthouſiaſme, ou de lui donner, à l'exemple des Poëtes, un nom encore plus élevé. Dans les arts cet enthouſiaſme eſt quelque choſe de réel, & il eſt eſtimable tant qu'il ſe tient renfermé dans de juſtes bornes, & que les Artiſtes ſavent y renoncer en quittant le pinceau & le ciſeau, comme les héros de théatre ſavent ſe dépouiller de leur grandeur en ôtant leurs habits.

Je reviens encore à *Zeuxis*. Auguſtin Niphus, contemporain de l'Empereur Charles-Quint, m'en fournit l'occaſion. Vous me permettrez, mon ami, de vous citer celui qui, à ce qu'on prétend, ſe diſoit l'Empereur des Savants. Il nous donne une deſcription magnifique d'une des plus belles Princeſſes de ſon temps, de Jeanne d'Aragon, dont il étoit le Médecin; il prétend que *Zeuxis*, s'il avoit été à portée d'en faire la comparaiſon, auroit trouvé en elle toutes les beautés réunies pour faire

ſon

ſon Hélene [t]. Vitruve a été moins exact à nous calculer les belles proportions du corps humain, Anacréon a été moins ſoigneux à nous faire la peinture de ſa maîtreſſe, que ne l'a été ce Connoiſſeur du beau à nous donner une idée de la beauté de ſa Princeſſe. Cependant, mon cher ami, vous regreterez peut-être de ne pas trouver dans cette deſcription, les ſourcils qu'Anacréon nous dépeint ſi bien en nous faiſant le portrait de ſa maîtreſſe : Connoiſſeur en beauté, il ne vouloit pas qu'ils ſe joigniſſent tout à fait, mais il ne vouloit pas non plus qu'ils fuſſent ſéparés par un intervalle trop ſenſible. A cet égard il nous ſera permis de nous écarter un peu de l'idée qu'ont eue quelques Anciens [u] de

[t] — — *forma, quae corporis pulchritudo eſt, tanta, vt nec Zeuxis, cum Helenae ſpeciem effingere decreviſſet, apud Crotoniates tot puellarum partes ut unam Helenae effigiem deſcriberet, perquiſiviſſet, ſi ſola hujusmodi inſpecta illi ac perveſtigata excellentia fuiſſet.* C'eſt ainſi que Niphus, dans ſon Traité *de Pulchro*, commence la deſcription de la belle Jeanne, que Crouzſaz a inſerée toute entiere dans ſon *Traité du beau*. Tom. I. Chap. IV. Voyez auſſi l'article de Jeanne d'Aragon du Dictionnaire de Bayle. François Junius, *de Pictura Veterum*, L. III. c. IX. rapporte les paſſages des anciens ſur la beauté des parties du corps humain, pour ſervir de commentaire à une deſcription de la beauté de Theodoric Roi des Oſtrogoths, faite par Sidonius Apollinaris.

[u] Dans l'hiſtoire de la guerre de Troye, attribuée fauſſement à Darès le Phrygien, on dépeint Helene avec un ſigne entre les deux ſourcils, *notam inter duo ſupercilia habentem.*

la régularité des traits du visage & de la physionomie, & de regarder aussi comme une exception les sourcils blancs de Diane, révérée à Clazomene, exception qui promet sans doute des découvertes importantes dans la Mythologie.

Il faut vous l'avouer, mon cher ami, de ce qu'il est rare de trouver des objets individuels parfaitement beaux, je n'en voudrois pas inférer que la nature en fut entierement avare. Je suppose toujours dans l'Artiste la capacité d'en faire le choix. Je ne veux pas non plus citer l'exemple de Démétrius Poliorcetes. Plutarque rapporte dans la vie de ce Prince que sa beauté étoit telle que ni les Peintres ni les Sculpteurs de son tems, ne purent venir à bont de la rendre parfaitement, quoiqu'on vit fleurir alors les plus grands Artistes. Dans ce fait il peut y avoir eu du plus ou du moins; il se pouroit bien aussi que le récit des Historiens ne s'accordât pas avec le sentiment des Artistes accoutumés à observer les loix de l'harmonie, au dépens même d'un peu de ressemblance. Il suffit de remarquer *qu'Apelle*, pour faire sa Venus sortant de la mer, trouva un modele dans la nature *x*. La figure de

x Pline présume que c'étoit Campaspe maîtresse d'Alexandre qui la céda *à Apelle*. Cependant Athenée dit expressément *qu'Apelle* avoit fait sa Venus d'après Phryné, lorsque cette fameuse courtisane, à la fête de Neptune, se deshabilla devant le peuple & entra toute nue dans la

de Mercure fut faite d'après celle d'Alcibiade. Si *Praxitele* & d'autres, suivant les observations de M. Winkelmann [y], ont procédé de la même façon dans les cas semblables, sans s'écarter des loix universelles de l'Art, il résulte que le modele d'un beau choix concouroit à rendre d'une maniere sensible la beauté idéale de l'Artiste. Le goût & la vérité n'en demandent pas davantage.

Les beautés dont le sexe de l'opulente Crotone montroit des parties séparées, pouvoient bien avoir incité l'art imitatif, confiné en une ville moins opulente, de les combiner dans un objet qui ne s'étoit pas présenté à l'Artiste pour être imité. La belle nature procéde comme l'art : elle a ses chefs-d'œuvres. Et cette belle nature, qui a si bien secondé les Artistes de l'Antiquité & qui suit constamment les mêmes loix, seroit-elle sans force, sans énergie pour nous? Si la chose étoit ainsi, je préférerois l'agréable erreur à la triste vérité. Une pleine conviction de cette assertion décourageroit l'Artiste & l'empêcheroit d'entreprendre une chose dans laquelle il ne se flatteroit pas de réussir. Non, tâchons plutôt de le persuader que ce jugement est

la mer. Arnobe l'ancien nous assure que toutes les figures de Venus, connues dans la Grece, avoient été faite d'après cette illustre beauté.

y Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke &c.

trop ſévere, & trop peu flatteur pour le ſexe, & que c'eſt à cette belle partie du genre humain a décider cette importante queſtion. En effet, une *Anguiſciola*, ou une *Roſalba*, en qualité d'Artiſtes, auroient pu nous dire ſur cet objet des choſes auſſi belles & auſſi concluantes qu'un Auguſtin Niphus.

On ſait que l'Ile de Schio étoit célèbre jadis pour la beauté de ſes femmes, & que ce fut là qu'Homere prit le modele de ſa Thétis. L'eſt-elle encore? J'en doute. Du moins les relations des voyageurs modernes lui font perdre furieuſement de ſa reputation à cet égard [z]. Peut-être l'Ile d'Irlande eſt-elle le Schio des Iles Britaniques [a]. Mais quoi, eſt-il honnête d'aller chercher

z Les Voyageurs modernes accuſent les plus belles femmes de Schio d'avoir les mains & les pieds d'une groſſeur demeſurée. *Corneille le Brun* nous a donné le buſte d'une femme de diſtinction de cette Ile; s'il nous en eut donné une figure entiere, nous pourions peut-être abſoudre le ſexe de cette accuſation.

a „La beauté eſt ſi commune parmi les femmes d'Irlande „que, pour s'attirer une admiration extraordinaire, il „faut qu'elle reſſemble aux plus brillantes deſcriptions „de nos romans. Les naturaliſtes attribuent cette faveur „de la nature à la température de l'air qui défend l'Ile „dans toutes les ſaiſons de l'excès de la chaleur & du „froid.“ Ainſi s'exprime l'Abbé Prévôt dans ſon *Pour & Contre*. Tom. VIII. p. 281. On peut comparer cette deſcription à celle que le Cardinal de Retz fait des femmes de l'Ile Majorque: Voyez, Mémoires du Cardinal de Retz. Tom. III.

cher les modeles de la beauté en Irlande? Qu'en diront nos belles?

Le choix, que nous posons toujours pour principe, n'a pas été négligé par les Artistes modernes: dans un fameux tableau *d'Adrien Hannemann*, un des meilleurs Eleves de *van Dyk*, ce choix a su immortaliser la beauté d'une jeune Hollandoise, sous l'image modeste de la paix [b].

Nous n'avons donc pas besoin, comme ont fait de certains savants, de chercher dans la nature une altération, un changement désavantageux pour nous. Ces révolutions accidentelles loin d'être désavantageuses pour nous, ne peuvent être que favorables aux pays septentrionaux, & surtout à nous autres Allemands. A la vue des terres cultivées & des villes florissantes de notre pays, qui connoîtroit encore cette Germanie âpre & sauvage, décrite par Tacite? Les Galiens anciens & modernes, qui ont dirigé leurs recherches sur les belles formes du corps humain, savent combien la salu-

 brité

b La jeune personne qui servit de modele pour ce tableau, fut richement récompensée, par la République, à qui l'ouvrage étoit destiné. *Van Gool neederlantsche Schilder en Schildereſſen.* Tom. I. p. 26. & Descamps *Vie des Peintres Flamands* &c. Tom. II. p. 187. Baldinucci nous apprend que Bartolomeo di Lionardo de l'illustre maison de Ginori servit de modele à *Jean de Bologne* pour le jeune Romain qu'on voit dans le fameux grouppe de l'enlevement d'une Sabine.

brité du climat influe sur la beauté des habitans. Les changements arrivés en Allemagne, par la destruction de ces immenses forêts dont parlent les anciens Historiens, par ces lieux fourés, rendus accessibles à l'action des vents & aux rayons du soleil, par ces vastes marais desséchés en différents tems, par ces montagnes agrestes devenues des terres cultivées & par une nourriture plus saine, tous ces changements arrivés d'ailleurs sous une zone tempérée, ne peuvent qu'être favorable à la conformation de ses habitans.

Nous ferons mieux de croire avec *Rubens* [c], que les jeux olympiques & les autres exercices gymnastiques des Grecs donnoient au corps un dévélopement, une perfection, à laquelle on n'a pas contume de parvenir aujourd'hui. C'est ainsi que nous voyons nos grands Danseurs embellir leur figure par l'attitude avantageuse qu'ils savent donner à leur corps. Mais *Rubens* lui-même qui étoit si pénétré de la beauté des ouvrages anciens & qui savoit si bien en juger, auroit bien dû tâcher de s'en approcher davantage, en ne perdant jamais de vue l'antique & en observant un choix sévere de la belle nature. Je ne prétens pas faire tort à la beauté de ses femmes, surtout à celle de la derniere,

c *De imitatione statuarum*, fragment rapporté par de Piles dans son *Cours de Peinture*.

derniere, qui lui ſervoit de modele pour ſes tableaux. Cependant quand il peignoit d'après elle la Déeſſe de la jeuneſſe & les Graces à la taille ſvelte & légere, ne ſe perdoit-il pas dans les grands traits de la figure de ſa femme? Cupidon même, ſelon une Epigramme italienne très-connue, trouvoit Venus ſa mere trop longtems belle [d]. Ou ce grand Maître aſpiroit-il à la réputation d'un *Zeuxis* [e], & vouloit-il donner autant de force à la configuration de ſes femmes qu'il donnoit de vigueur à ſon coloris.

Si donc, pour donner une forme encore plus avantageuſe à une taille déja bien faite, il ne s'agit que des exercices du corps, nous ne trouverons pas

d Muratori della perfetta Italiana. Tom. I. p. 280.

e Zeuxis, après avoir profité des découvertes *d'Apollodore*, tenoit le premier rang parmi les Anciens pour la ſcience des couleurs. Quant à ſes figures, voici ce qu'en dit Quintilien, *Inſt. Orat.* LXII. c. 10. *Zeuxis plus membris corporis dedit, id amplius atque auguſtius ratus, atque ut exiſtimant, Homerum ſecutus, cui validiſſima quaeque forma in forma feminis placet.* Pline lui fait à peu près le même reproche, qu'il ſemble pourtant reſtreindre à la groſſeur des jointures & des extrémités. *Parrhaſius*, célèbre contemporain de *Zeuxis*, a mérité au contraire les éloges de l'antiqnité pour cette partie. Quintilien dit de ce Peintre que ſes contours étoient ſi purs & ſi coulants, & qu'il mérita d'être un des Légiſlateurs de la Peinture, que les autres Artiſtes prenoient pour modele dans leurs repréſentations des Dieux & des Héros.

pas la nature plus avare aujourd'hui qu'elle ne l'a été autrefois; il eſt vrai elle ſemble toujours favoriſer plus un climat qu'un autre. Gardons-nous de mettre ſur le compte de la nature, ce qui eſt abſolument à la charge de l'Artiſte qui n'a pas été aſſez ſoigneux dans le choix de la belle nature, & ſongeons toujours que la chaſteté des mœurs eſt encore plus précieuſe que la facilité de trouver des modeles tels que ceux que fourniſſoient les jeux de la Grece. Les exercices corporels des Spartiates, & ſurtout les danſes de ces jeunes Lacédémonienes, nommées par dériſion *montre-hanches*, danſes autant approuvées par Plutarque dans ſon paralelle de Numa & de Lycurgue, que blâmées par Euripide dans ſa tragédie d'Andromaque, étoient en pure perte pour les Artiſtes; ils ſeroient plus profitables aujourd'hui pour la Peinture, qu'il ne l'ont été à Sparte, où cet art, auſſi dégradé que les beaux arts en général, n'étoit exercés que par les étrangers & par les eſclaves.

Dans le plus beau corps d'un lutteur, longtems exercé aux jeux gymnaſtiques, l'habile Deſſinateur, d'après les idées reçues de l'harmonie, trouvera, ſans doute que de certaines parties ont beſoin d'être adoucies. En voici un exemple. Vers l'endroit de l'avant-bras, où les anatomiſtes remarquent un muſcle qu'ils appellent l'étendeur du pouce, il ſeroit à propos peut-être, que l'Artiſte,

en

en deſſinant cette partie, s'aſtreignit à l'adoucir plus qu'il ne la trouve dans la nature; & cela d'autant plus que l'expérience nous atteſte que les membres qui éprouvent les plus fréquentes tenſions, acquérent à la longue une force plus grande que ne ſemble le permettre le rapport harmonieux des parties. Le renflement de ces parties exige de l'Artiſte un embelliſſement de l'avant-bras qui dépend abſolument de l'obſervation des contours doucement enchaînés les uns dans les autres & des traits variés d'une eſpece de ligne ondoyante.

Cependant dans les luttes publiques la nature montroit la fonction rapide des muſcles, à l'œil non moins rapide de l'Artiſte, attentif à ces accidents ſubits & à ces beautés momentanées. De là vient qu'on remarque l'obſervation de ces choſes dans toutes les figures de marbre de l'antiquité. Ainſi l'attention au jeu des muſcles, jointe à quelque connoiſſance de l'anatomie [f], eſt un objet d'autant

[f] Nous recommandons aux jeunes gens *l'Anatomie de de Piles* qui a paru ſous le nom de Tortebat. Cependant l'Italie poſſéde ſur cette matiere un ouvrage beaucoup plus complet, ſavoir: *Anatomia per uſo ed intelligenza del Diſegno, ricercata non ſolo ſù gl'oſi e muſcoli del corpo umano, ma dimonſtrata encora ſù le ſtatue antiche più inſigni di Roma — dilineata per iſtudio della Regia Academia di Francia, preparata ſù i cadaveri dal Dottor Bernardo Genga-Con le Spiegazioni del Fig. Can. Gio. Maria Lancifi — data in luce da Dominico de Roſſi-in Roma — M. DCXCI. in Folio.*

d'autant plus recommandable aux Artiſtes, que l'Antique même, qui indique avec tant de préciſion les parties muſculeuſes, ne peut repréſenter à la fois, qu'une ſeule poſition du corps. Si le Deſſinateur n'a point pénétré les fonctions variées de ces muſcles, toute ſa ſcience, quand même il auroit étudié les reſtes les plus précieux de l'antiquité, eſt toujours inſuffiſante dès qu'il eſt obligé de changer la poſition de ſa figure. Le procédé de transporter ſur la toile des ſtatues entieres, peut trouver ſes approbateurs, lors ſurtout que ces ſtatues doivent repréſenter des figures de marbre dans le tableau. Mais heureux l'Artiſte qui, en imitant l'antique d'un beau choix, (car auſſi l'antique doit être ſoumis au choix) ſait penſer & opérer de ſon propre fonds & qui ne rougit pas d'être le diſciple de la nature.

A peine puis-je en concevoir l'ombre! Ainſi écrivit en latin le modeſte *le Blon* [g] au bas d'un deſſin que je poſſede. Ce morceau offre l'attelier d'un Artiſte avec les premiers traits du deſſin, depuis les lignes partielles du corps humain, jusqu'aux plus fameuſes ſtatues, croquées comme des ombres fugitives, & ſon propre portrait, fait d'un deſſin plus fini.

Cette

g La vie de l'Artiſte, né à Francfort ſur le Mein en 1670, eſt décrite dans les Vies de Peintres de *van Gool*, Tom. II. p. 342.

Cette modeſtie ſied bien à un Artiſte. Mais les Philoſophes nous enſeignent auſſi que nous devons aſpirer à la connoiſſance de nous mêmes par le double motif, & de réprimer les ſaillies de notre orgueil, & de faire valoir les talents dont la nature nous a doué. Heureux ſi nous pouvions nous élancer ſur cette hauteur, d'où nous remarquerions la marche de nos prédéceſſeurs, & les moyens qu'ils ont employés pour parvenir au dégré de perfection qu'ils ont atteint! Trouvez-vous cela, mon ami, au deſſous de la dignité d'un être penſant?

Pour cet effet, je crois que le chemin le plus ſûr, eſt d'aſſocier dans l'imitation les beautés idéales imprimées aux chefs-d'œuvres des Anciens, aux beautés choiſies de la nature.

Celui qui voudra ſéparer ces principes trouvera facilement dans quelques paſſages des Anciens un motif pour le faire, ou plutôt un prétexte pour adopter l'un ou l'autre parti. La règle de *Polyclete* parle pour l'imitation de l'Antique, & la réponſe *d'Eupompe*, Artiſte digne de fonder la fameuſe Ecole qui produiſit *Lyſippe* & le maître *d'Appelle*, décide en faveur de l'imitation de la nature. *Eupompe* ſans doute ne vouloit parler que de l'imitation ſervile, lorsque ſur la demande qu'on lui fit quel Maître il ſuivoit, il ne répondit qu'en montrant une foule de gens qui étoient là préſent,

en

en disant: Voilà mes modeles, j'imite toujours la nature, & jamais aucun Artiste. Peut-être aussi Eupompe suivoit-il sa tête & croyoit-il trouver dans la belle nature ce riche fonds d'où *Polyclete* a tiré sa règle.

Au reste est-il à présumer que chez les Grecs le corps des Artistes ait été plus d'accord sur les principes que ne l'a été celui des Philosophes? Que cela seroit mortifiant pour la Philosophie! En qualité de partisan des Arts, je voudrois bien concéder, ce qu'en qualité de disciple de la philosophie, je suis obligé de mettre en doute.

Cependant qui est-ce qui nous empêche de combiner ces deux opinions sans aucune prévention? Il ne s'agit que d'en déterminer les limites: discussion qui sera l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE VII.

Des limites de l'imitation.

Il suffit d'établir pour principe que les sources du beau ne tarissent jamais pour les esprits intelligents. C'est dans ces sources qu'ont puisé les Statuaires & les Lapidaires antiques : quoiqu'ils nous ayent laissé les modeles les plus parfaits, ils n'ont pas prétendu nous fermer l'accès des mêmes sources. Au contraire, ils nous ont offert le naturel dans les plus savantes imitations, ils nous ont montré le chemin qui conduit à ce naturel, & ils nous ont laissé en tout le droit du choix & de la comparaison.

Vouloir chercher des modeles dans la nature sans avoir formé son goût sur l'Antique, sans s'être pénétré des vraies notions de la beauté, ce seroit s'écarter de propos délibéré d'un chemin frayé, pour chercher un sentier sauvage au milieu des ronces & des épines. Je sais qu'il est des esprits singuliers qui se plaisent à se frayer une nouvelle route & qui se persuadent d'être sur la bonne voie : ne leur portons point envie, quand il arriveroit par un bonheur extraordinaire qu'un génie de cette trempe y eut fourni une belle carriere.

Pendant plusieurs siècles les hommes les plus sages ont fait tous leurs efforts, pour déterminer

l'idée de la beauté ou plutôt de cette perfection qui juſtifie notre goût. Ils ſe ſont propoſé pour but d'ouvrir les yeux à leurs neveux en leur offrant des monuments viſibles. Et c'eſt dans ce ſens que la Venus de Medicis, au rapport de Baldinucci [h] a conduit *le Bernin* à la découverte des beautés dans la nature, qu'avant cela il avoit cru trouver uniquement dans cette belle ſtatue. Il eſt à croire que ſans l'inſpection de la Venus en queſtion, ces beautés auroient été cachées encore longtems à ſes yeux. Auſſi *Eupompe*, avant de décider en faveur de la belle nature, avoit-il vu auparavant & les ouvrages de *Polyclete* & les beautés de la nature.

Ne pas faire tout le cas poſſible de l'Antique, cet excellent guide des plus grands Maîtres, ou le révérer aveuglément ſans l'allier avec la nature toujours fraîche & riante, c'eſt dans l'un & l'autre cas,

h V. Abrégé de la vie des Peintres de l'Ecole Romaine du Recueil de Crozat. p. 15. J'ajouterai à ces remarques théoriques les obſervations pratiques d'un Artiſte expérimenté, du fameux Laireſſe: „Souvent nous voyons „fréquenter les Académies, des Eleves qui ne connoiſſent „pas ſeulement les belles parties d'un modele & qui „ignorent en quoi conſiſte la qualité d'une belle partie; „& cela parce qu'ils n'ont jamais deſſiné d'après les „ſtatues antiques, ou s'ils l'ont fait, c'eſt avec ſi peu „d'attention, qu'ils ne ſe ſont occupés que du maniement „du crayon & nullement de la beauté du Contour.“ *Traité de la Peinture.* L. III. p. 89.

cas, ſinon ſe boucher les yeux, du moins manquer le ſens des Anciens.

Les modeles ne nous ont été donnés qu'à condition que nous tâcherions de combiner la nature avec l'antique. Des êtres penſants, des hommes remplis de l'idée de leur deſtination, ont fourni des modeles à des êtres doués des mêmes facultés. L'imitation du beau eſt pour ceux qui n'ont pas renoncé au plus noble privilege de l'humanité, le fruit de la ſagacité & non pas celui de la prévention.

Telles étoient apparamment les penſées que *Raphaël* rouloit dans ſa tête, lorsqu'on le vit errer le long des murs & ſous les voûtes du Coliſée, ou lorsqu'il parut immobile devant des ſtatues & des bas-reliefs. Bientôt l'on vit éclorre ſous ſon pinceau les perfections des Anciens, ornées des graces modernes. Mais *Raphaël* ne s'en tint pas à l'Antique. Quand les précieux reſtes de l'antiquité ne lui fourniſſoient plus de modeles de beauté, il avoit recours à la nature. Celle-ci ne lui paroiſſoit-elle pas aſſez belle, comme lorsqu'il conçut l'idée de ſa *Galathée*, il donnoit l'eſſor à ſon imagination, & ſon eſprit fertile trouvoit les plus belles conceptions. Jusque là il avoit le mérite d'avoir fait un beau choix: maintenant il avoit celui d'être créateur. Tel eſt auſſi le jugement que Ciceron porte de *Phidias*, lorsque cet Artiſte fit les figures de Jupiter & de Minerve.

Les vrais modeles parlent au ſentiment, ſe font entendre à l'eſprit fléxible, avant que la volonté de l'Artiſte imitateur ſe ſoit décidée. C'eſt ainſi que l'inſtruction de ces modeles reſte préſente pour nous. *Cléomene*, *Agaſias* & *Raphaël* n'ont pas ceſſé d'être nos maîtres, ni le *Titien* d'être notre devancier.

Je me flatte, mon cher ami, que vous ne trouverez pas mauvais que je ſépare ici le devancier du maître. Par rapport au coloris, dans lequel le *Titien* a ſingulièrement excellé, le naturel eſt toujours le principal maître. De là vous voyez combien il eſt avantageux de ſavoir diſcerner les beautés caractériſtiques d'un ouvrage de l'art en général. Auſſi rien de plus louable que le zele de Laireſſe, lorsqu'il ſe plaint des jeunes gens qu'ils négligent de connoître les belles parties d'un modele, ainſi que nous venons de voir dans la note précédente. Il réſulte de ces remarques, que l'étude de la nature eſt un objet eſſentiel pour le coloriſte. C'eſt-là ſans doute ce qui doit nous faire comprendre, comment le *Pouſſin* a pu copier le *Titien*, & reſter fort au deſſous de lui, quant à la couleur. Toutefois le coloris même de ce Maître n'eſt pas toujours à mépriſer, & il ne faut pas en croire ſans reſtriction de certains écrivains qui l'ont trop déprimé relativement à cette partie.

Il

Il en eſt tout autrement du deſſin, plus difficile à trouver parfait que le coloris. En poſant les principes de cette partie de la Peinture, on peut donc établir, qu'il faut étudier l'Antique & les Maîtres qui l'ont ſuivi, & combiner cette étude avec celle de la nature.

C'eſt dans cette conſidération que nous révérons les belles ſtatues des Anciens. Transportés à l'aſpect de ces chefs-d'œuvres, nous admirons les beautés idéales que l'Artiſte leur a imprimées. Nous deſſinons d'après les grands Maîtres, & nous étendons nos conceptions d'après l'Antique: mais nous cherchons les couleurs dans la nature avec le *Titien*, & avec le *Lorrain*, non moins parfait dans ſon genre.

Il s'agit de déterminer ici l'idée préciſe du vrai dans la Peinture, enviſagé ſous différents points de vue.

Le vrai idéal du genre le plus noble eſt purement poëtique. Il choiſit & combine des perfections de détail, qui pour l'ordinaire ne ſe trouvent pas enſemble, ou du moins qu'on ne rencontre pas dans la nature commune. Or ce vrai idéal, pour produire ces ſortes de perfections, veut être joint expreſſément au vrai ſimple, ce vrai qui imite les objets, pris ſouvent ſans trop de ſoin ni de choix, juſqu'à faire illuſion par la fidélité de l'expreſſion. Le vrai idéal ſe charge de la peine de

choisir pour le vrai semple, & de lui indiquer pour ainsi dire les objets d'imitation: c'est de l'union de ce choix délicat & de la fidélité de cette heureuse imitation, que naît le vrai composé & parfait, ce prix inestimable que chaque Artiste doit chercher à remporter.

Cette union du vrai idéal & du vrai simple est également nécessaire dans les objets les plus simples & les plus sublimes. Et cela non seulement dans la Peinture, mais aussi dans les Belles-Lettres. De Piles [i] a très-bien discuté ce précepte important, par rapport à l'art de peindre, & Racine le fils [k] ne l'a pas moins bien appliqué à l'art d'écrire.

D'après ces notions le marbre même, auquel les Auteurs de l'Apollon du Belvedere & de l'Antinoüs ont imprimé leurs pensées, le vrai idéal, n'empêche pas l'Artiste de chercher la vérité simple. Par la facilité de la main, le Peintre donnera à la toile, comme le Sculpteur à la pierre, cette molesse des chairs & cette délicatesse de la peau qui semblent faire respirer une figure; par la pureté de son contour, à quoi j'ajouterai la science des rondeurs & des méplats, il donnera aux objets un ton vrai, facile & vaporeux. Malheur à lui, si dans le marbre animé il ne voit que le marbre! Et malheur

i Voyez son *Cours de Peinture.*

k „Le vrai idéal est nécessaire dans les sujets les plus „simples, & le vrai simple est nécessaire dans les sujets „les plus sublimes.“ *Oeuvres de Racine.* Tom. V. p. 186.

heur encore à lui, s'il a la ridicule vanité de donner un air de marbre à ſes figures pour montrer qu'il a étudié l'Antique, s'il oublie de leur donner l'expreſſion de l'ame & cette noble ſimplicité qui doit faire leur caractere; enfin s'il néglige dans l'imitation, le jeu ou l'apparence des muſcles, les touches larges & moëleuſes, avec les contours grands & amenés de loin. Les ſtatues même auroient pu lui enſeigner à traiter les chairs comme des chairs.

Ces ſtatues lui indiquent non ſeulement en grand les objets qu'il doit chercher dans la nature pour l'exécution de ſon ouvrage, mais encore, après avoir opéré d'après le naturel, elles lui mettent ſous les yeux les choſes qu'il doit comparer avec l'antique. Les jeunes garçons de *Cephiſiodore* qui, dans leurs jeux ſe tenoient les bras entrelacés, ſembloient imprimer leurs doigts délicats plutôt dans la chair que dans le marbre [1]. Et ſur ce point les modernes ne ſont pas inférieurs aux Anciens: les enfants *du Flamingo* & de *l'Algarde*, ne le cédent point à ceux de *Cephiſiodore*.

Quelquefois la quantité de plis n'accuſe pas bien le nud ſur le marbre. D'autres fois ces plis, formés d'après des drapperies mouillées, l'indiquent trop. On a vu des Peintres prendre aveuglément pour modele, les duretés même que la néceſſité

 impoſe

[1] Plinius XXXVI. 5.

impoſe au Sculpteur. Ces gens-là ne ſavent jamais oublier le marbre. Peu de Peintres égalent ſur ce point le ſage *Polidore de Caravage*, dont je ne citerai que les Sybilles gravées par Goltzius. Ces figures offrent la pâte du naturel, quoique l'Artiſte, peignant en clair-obſcur & ayant à repréſenter des bas-reliefs, fut plus dans le cas que d'autres de s'attacher à la maniere des Sculpteurs.

Je vais citer un nouvel exemple touchant l'emploi des parties; mais j'avertis en même tems qu'il faut toujours ſe rappeller que les acceſſoires ne doivent pas l'emporter ſur les objets principaux. Il y a des Artiſtes qui prétendent retrouver les mains du Laocoon dans pluſieurs mains de *van Dyk*, quoiqu'il n'ait pas toujours été fidele à l'Antique. Mêmes travaux par rapport aux attachements & aux muſcles, même force pour le Deſſin; mais le tout traité avec le ménagements des tons, & arroſé par le ſang que la nature montre autour des articulations. Chez *van Dyk* le marbre, qui nous offre la nature embellie, reçut la vie de la nature. „Par „la force du pinceau, dit *Antoine Coypel*, faiſons „s'il ſe peut que les figures de nos tableaux paroiſ„ſent plutôt les modeles vivants des ſtatues antiques, „que les ſtatues, les originaux des figures que nous „peignons [m].“ Voilà l'heureuſe union qu'opéra le

[m] V. Diſcours prononcé dans les Conférences de l'Académie Royale de Peinture &c. Paris 1721. p. 112.

le savant pinceau de l'Artiste flamand. L'on sait que la passion trop marquée pour l'Antique a souvent entraîné le *Poussin* & lui a fait négliger le naturel; ce qui donne à ses figures un air de statue & a fait dire à quelques uns qu'on pouroit désigner dans les figures antiques celles qu'il avoit pris pour modeles. Ceci ne regarde pourtant que quelques parties, telles que les drapperies; car pour l'expression des passions, il atteignoit souvent ses originaux [n].

Laireſſe conseille sagement de choisir le modele académique le plus parfait & de le poser d'après l'attitude de la plus belle Antique; il veut par conséquent qu'on fasse la comparaison du naturel & de l'Antique. Il compare l'imitation d'une belle statue à une traduction bien faite, dans laquelle le Traducteur s'est attaché principalement à bien rendre le sens & l'énergie de l'original. Pour le reste, se conformant au génie de sa langue, il écrira dans un style clair & agréable, sans vouloir s'asservir à la gêne de rendre tous les mots de son

n Testelin dans ses *sentiments* & Felibien dans ses *Entretiens*, nous font voir que *le Poussin*, dans son tableau de la *Manne*, s'est approprié les expressions du Laocoon & de l'Hercule Commode & d'autres statues. L'Antique lui a souvent fourni de belles pensées qu'il a su combiner avec ses propres conceptions. Combien d'heureuses imitations ne doivent pas leur origine aux figures de la Colonne Trajane?

texte. *La Lettre tue, l'esprit vivifie*, est une maxime dont l'Artiste imitateur ne doit pas moins chercher à se pénétrer que le Traducteur.

Les monuments respectables de l'antiquité prétendent donc à juste titre nous inspirer le goût de les imiter. Cependant il nous reste toujours le droit de l'examen & du choix. Privilege qui nous a été confirmé par la vénération des siècles, & qui donne à ce respect, né de la connoissance intime de la chose, le prix que l'aveugle approbation ne peut jamais donner.

C'est en vertu de cette conviction, qui découle plus de l'observation des choses que de l'autorité des meilleurs Ecrivains, qu'on parvient à apprécier la beauté du corps humain en y cherchant la correspondance dans laquel le elle se trouve avec les figures antiques de marbre, comme on jugeoit jadis les statues d'après la *Regle de Polyclete*. Ovide [o] pour donner une haute idée de la beauté du Centaure Cyllare, dit qu'il égaloit les chefs-d'œuvres des Artistes. Voici la description qu'il en fait: „Sur son visage brilloit ce caractere mâle qui plaît, „l'air de sa tête, la forme de ses épaules, ses „mains, sa poitrine, enfin tout ce qu'il avoit de „la figure humaine, étoit d'une beauté comparable „aux chefs-d'œuvres de l'art les plus admirés." Et Plaute [p] ne s'exprime pas moins nettement sur cet

o Metam. XII. p Epid. Act. 5.

cet objet lorsqu'il dit: „Rien de plus séduisant, de-„puis les pieds jusqu'à la tête, que les charmes de „cette belle captive. Si vous en doutez, examinez-„la: vous croirez voir une Peinture d'une exécution „parfaite." Ce sont ces passages & quelques autres semblables des Anciens, que les Critiques se plaisent à citer pour prouver leur these sur cet article.

Toutefois l'examen & le choix absolu de la perfection, ont aussi leurs exceptions; les préceptes de l'art ne sont pas moins absolus & rien n'autorise de s'en écarter. On admire le corps de la Venus *Callipygis*, on fait cas de la drapperie, & on rejette tout-à-fait la tête.

C'est au moyen de cette liberté dans le choix que le *Bernin* est devenu l'émule des Anciens dans l'art de traiter le nud & de rendre le marbre aussi maniable que la cire. Il les a surpassé dans la maniere de draper & de jetter ses plis. On a reproché à cet Artiste d'avoir manqué, quelquefois à la convenance, en abusant de sa facilité à manier le marbre & en chargeant ses drapperies de trop de plis; quand ce reproche seroit fondé, rien n'empêche l'imitateur de saisir l'esprit de son modele & de faire un meilleur usage de ces détails. *L'Algarde* & le *Fiamingo* ont singulierement excellé dans la maniere de rendre la beauté des enfants: ce dernier semble même avoir étendu l'art du Statuaire par rapport aux figures portées en l'air.

Sans

Sans doute, mon Ami, vous allez me demander l'application positive de ces règles à la Peinture. Il ne suffit pas de pouvoir nommer simplement l'essor qu'ont pris les grands Maîtres : il s'agit de discuter & de fixer les dégrés de l'heureuse imitation.

Quant à l'imitation vicieuse nous n'en ferons mention qu'en passant. Elle n'est pas toujours le défaut des Artistes sans génie ; elle est quelquefois celui des grands hommes. Des hommes tels que Dryden qui, à l'exemple de Sophocle [q] se permettoit des fautes de Chronologie comme des licences poëtiques. Des Poëtes & des Peintres se sont laissés entraîner par l'autorité du Dante, à l'exemple duquel ils ont mêlé le saint & le fabuleux. Ce défaut de justesse, ce manque de bienséance est la partie foible d'un des plus fameux tableau qui existe. Je parle du Jugement dernier de *Michel-Ange*, tableau que Freart du Chambray a mieux jugé, que le Peintre n'a tiré partie du Dante.

Les imitateurs serviles nous offrent un autre écart. Nous les abandonnons au mépris dont ils se couvrent eux-mêmes. Quelques Etrangers se sont

[q] Ce grand Poëte tragique dans son Electre fait assister Oreste aux jeux pythiques, institués plusieurs années après la mort de ce héros. Dryden & Lee rappellent à leur Oedipe les Spectacles d'Athenes qui n'existoient pas alors. Voyez là-dessus le jugement de *Lamotte* dans son *Essay upon Poetry and Painting*.

ſont plus à produire en public quelques uns de ces imitateurs ſous un ajuſtement Allemand [r]. Ces Etrangers n'ignorent pourtant pas que l'Allemand *Kneller* n'ait été ſervilement imité; or il s'agit de ſavoir ſi tous ceux qui ont imité ſervilement *Kneller*, étoient des Allemands. C'eſt à M. Rouquet à réſoudre cette queſtion [s]. Comme de vrais Pygmées dans l'art, ils ſe ravalent encore au deſſous des Pygmées de Longin qui ſe ſervoient de bandages & de ligatures pour ſuſpendre la croiſſance, & pour diminuer le volume de leur petite figure. Mais ces petits hommes n'exiſtoient que dans un état paſſifs. Pour ceux dont nous venons de parler, ils ſont doublement petits, & par l'eſprit qui leur manque, & par les entraves qu'ils mettent à celui qu'ils ont.

r V. *The Spectator* N. 83.

s *The preſent ſtate of the Arts in England. By M. Rouquet, Membre of the Royal Academie of Painting and Sculpture; Who reſided thirty years in this Kingdom. London*, 1755. in 8.

CHAPITRE VIII.

Caractere des heureux imitateurs.

Eſſayons de fixer nos idées ſur cette matiere. Appuyés des éléments de l'art, poſons pour principe un tableau propre à charmer le goût du connoiſſeur & à exciter l'eſprit de l'imitateur. La deſcription d'un pareil tableau pourra ſervir en même tems d'explication aux termes techniques les plus néceſſaires.

Pour l'exécution d'une penſée noble, & autant qu'il eſt poſſible d'une penſée neuve, le Peintre s'attache de ſubordonner tellement les objets de ſa compoſition, qu'ils n'offrent à l'œil du ſpectateur qu'une ſeule action principale & un ſeul point de vue. On ſuppoſe dans ſon tableau des objets d'un beau choix diſpoſés dans un bel ordre & deſſinés dans leur caractere; on y ſuppoſe des figures à qui l'économie de la manœuvre & la fierté de la touche, donnent la vie & l'expreſſion de l'ame. L'ordonnance pittoresque & la belle entente de lumieres & d'ombres défendent l'œil de toute diſtraction. L'Artiſte appelle la vue du connoiſſeur par la ſimplicité d'un clair-obſcur large: il lui dévoile la variété ſoit dans l'agencement des acceſſoires qui concourent au ſoutien des travaux

vaux principaux, ſoit dans le cadencement des tendres demi-teintes d'ombres & de couleurs. Sans ce ſtratagême l'œil remarque les parties où la lumiere pouroit être trop claire & les ombres trop obſcures. Dans le premier cas, le Peintre ſaura adoucir ces parties par des couleurs locales foncées ſans interrompre la lumiere une fois adoptée, & dans le ſecond il ſaura les relever par des couleurs locales claires & des reflets bien entendus. Les couleurs rompues avec adreſſe & les teintes transparentes charment les regards du connoiſſeur qui, placé à une diſtance convenable, admire la belle exécution de l'ouvrage & croit voir la nature elle-même. A l'aſpect d'un pareil tableau l'Artiſte ſent cette impulſion qui le porte à l'imitation du grand, du ſublime. Il éprouve alors la douce chaleur d'une lumiere qui éclaire, qui ſe communique, mais qui n'éblouit jamais.

Cette façon d'enviſager un ouvrage de l'art dans ſon enſemble, encourage l'Artiſte imitateur à eſſayer ſes propres forces. A la vérité les caracteres extérieurs qui diſtinguent le pinceau de l'Artiſte pris pour modele, & les combinaiſons judicieuſes des couleurs, en quoi on reconnoit le faire ou le maniement, comportent auſſi l'imitation. Mais comment? Plus par l'impreſſion, que les traits de reſſemblance font dans la mémoire, & par la liberté de comparer durant le travail l'original avec l'imi-

l'imitation, faite d'une main facile, que par une copie ſcrupuleuſe & léchée de toutes les parties [t]. Au rapport de Baldinucci, le *Tintoret*, pour ſe fortifier dans le coloris, plaçoit quelquefois des tableaux du *Schiavone* à côté des ſiens.

L'Imitateur de génie augmente encore de hardieſſe. Les principes d'après leſquels le Maître de l'Original a opéré, ſe découvrent à ſon eſprit, comme les détails mécaniques ſe dévoilent à ſon œil. Plus heureux qu'Ennius qui n'a connu que l'ombre d'Homere, l'eſprit de l'auteur ſemble s'identifier avec l'eſprit de l'imitateur. Il conſidere ſon modele avec les mêmes yeux que l'inven-

[t] Sans doute il eſt inutile d'avertir qu'il eſt queſtion ici des premiers morceaux d'un Artiſte qui entre dans la carriere, & nullement des eſſais d'un Ecolier qui doit ſuivre les éléments de ſon art. Quant à ces derniers, Abraham Boſſe & d'autres Ecrivains leur conſeillent d'étudier les Gravures d'après *Raphaël* & d'autres grands Maîtres, ainſi que les ſtatues antiques de *François Perrier*. C'eſt d'après ces belles choſes que les Eleves doivent ſe former le goût. Au reſte je prends ici les Eleves dans un ſens général, & je dis que tous ceux qui s'appliquent au deſſin, ceux-même qui ne ſe propoſent pas d'en faire leur profeſſion, ne ſauroient s'accoutumer trop tôt à voir les bonnes choſes. On a dit que des Eſtampes médiocres étoient tout ce qu'il falloit pour orner les livres deſtinés à l'éducation de la premiere jeuneſſe; ce langage n'a pu être tenu que par quelques uns de nos Libraires qui s'embarraſſent peu de gâter le goût des enfans, pourvu qu'ils dépenſent peu & qu'ils gagnent beaucoup.

l'inventeur ſeroit tenté de le conſidérer lui-même pour étendre encore le cercle de ſes connoiſſances. Avec cette diſpoſition de l'eſprit, celui qui ne portoit jusqu'ici que le nom d'imitateur, prend un vol plus haut. Guidé par les règles du goût & par les principes de l'art, il ſe fait connoître enfin, comme *Annibal Carrache*, pour ce qu'il eſt, pour un génie ſupérieur. C'eſt ainſi que le *Cignani*, en cherchant à réunir la force *d'Annibal*, à la beauté, à la grace & à la vérité de *Raphaël*, du *Titien* & du *Correge*, s'eſt rendu digne d'être chanté par un Manfredi, qui a célébré dans ſes vers la fameuſe coupole de Forli, où ce Peintre a repréſenté le *Paradis*.

Un *Raphaël* introduit par le *Bramante* dans la Chapelle ſixtine, ne jette qu'un regard furtif ſur l'ouvrage ébauché de *Michel-Ange:* & déja il a pénétré de nouveaux ſecrets dans l'art. Les ſales du Vatican ſont ouvertes à tous les Artiſtes, & le génie de *Raphaël* ne parle point à leur eſprit.

C'eſt ainſi que cet illuſtre modele des plus grands deſſinateurs, devint le modele d'un ſage imitateur. L'amour propre de ce génie ſublime ne ſe trouvoit jamais rabaiſſée par la prévention, quand il aſpiroit à la perfection de ſes talents. A peine eut-il vu les tableaux de *Leonard de Vinci* qu'il quitta la maniere ſéche & dure du *Perugin* ſon maître. Nous n'examinerons pas ici la queſtion,

que nous avons déja discutée plus haut, savoir s'il n'auroit pas mieux valu que *Raphaël* eut appris les règles du bon coloris d'un *Titien*, ou plutôt de la nature que d'un *Fra Bartolomée?* Relativement à cet objet, on ne pouroit jamais porter un jugement plus hardi sur cet Artiste, que celui qu'a porté Diodore [a] de Sicile, sur *Phidias*, sur *Apelle* & sur les premiers Artistes de l'Antiquité. *Apelle* reconnoissoit lui-même la prééminence d'un *Amphion* & de quelques autres Peintres touchant certaines parties de l'art. Mais sans aucune témérité nous pouvons permettre à notre imagination de nous offrir les plus sublimes compositions du grand *Raphaël*, avec la vérité touchante du gracieux *Titien*.

Un Artiste qui aspire à la perfection de l'ensemble, imitera *Raphaël*, non seulement dans les parties de son art qu'il avoit acquises, mais encore dans celles qu'il se proposoit d'acquérir & qu'il ne perdoit jamais de vue: il s'efforcera de parvenir à cette excellence du coloris à laquelle certainement *Raphaël* seroit parvenu s'il eut vêcu davantage. Toujours il prenoit son vol plus haut; il étoit comme dit Plutarque de Coriolan, sans cesse l'émule de lui-même.

En

[a] *Neque enim Phidias — neque Praxiteles — neque Apelles aut Parrhasius — tantam in suis operibus experti sunt felicitatem, ut peritiae suae effectum prorsus irreprehensibilem exhiberent. L. XXVI. c. 23.*

En paſſant d'une partie de la Peinture à l'autre, de la correction du deſſin à la beauté du coloris, nous trouverons que la même choſe a lieu, quand l'imitateur prend pour modele le fameux *Rembrant* ſi cher à bien des égards à tant de Connoiſſeurs de l'art! Les avantages réels de ce grand Maître pour faire valoir les jours & les ombres, pour entraîner en quelque ſorte l'œil du ſpectateur & pour le captiver par la magie irréſiſtible de ſon clair-obſcur, ſont des objets bien dignes d'imitation. Pareillement dans ſes Eſtampes, tous les traits de ſa pointe ſont autant d'expreſſions libres de ſon deſſin; de ſorte que ces morceaux, par rapport à l'effet ſéduiſant & à la fonte moëleuſe, ſi je peux m'exprimer ainſi de ſimples gravures, peuvent diſputer de beauté à bien des tableaux *. *Rembrant* a ſuivi la nature baſſe; mais rien de plus facile que de faire abſtraction de ces parties. Ce Peintre, par exemple, choiſit Ganymede, comme Jupiter n'a jamais pu le choiſir. Le jeune homme, le viſage tout contracté, eſt enlevé dans les airs par l'aigle qui le tient dans ſes ſerres tranchantes, & l'expreſſion de la crainte perd ſa force, dès que le Peintre a voulu y mêler un trait plaiſant. La critique trouveroit l'exécution de cette idée plus ſupportable pour une

* Ou poura ſe convaincre de ce que nous diſons ici en conſidérant les deux *Harings*, le grand & le petit *Copenol*, le Bourguemaître *Six*, ainſi que le joli payſage de ce Maître dans le goût *d'Elzheimer*.

autre représentation de Lucien. *Leocharès* célèbre Sculpteur de l'Antiquité, fait pour ainsi dire sentir à l'oiseau de Jupiter qui il porte dans la personne de Ganymede, & à qui il le porte. Il faut que les serres de l'aigle ménagent le jeune homme, même au travers de ses vêtements. Que l'Artiste imitateur pense comme *Leocharès* [y], & qu'il peigne comme *Rembrant*.

Je ne crois pas que ce soit là trop exiger. Quintilien étoit venu après les plus grands orateurs, & néamoins il n'en avoit pas trouvé un seul qui eut entierement rempli les désirs des Critiques. S'il étoit défendu, dit ce Rheteur Romain, d'étendre l'art de la parole, pouroit-on se promettre un Orateur parfait?

Je demanderai donc pareillement: Si *Zeuxis* s'en fut tenu à la découverte d'*Apollodore*, si *Euphranor* se fut arrêté aux contours de *Zeuxis*, le même *Zeuxis* seroit-il devenu le plus grand Peintre pour la beauté du coloris, & *Euphranor* auroit-il été le plus sublime Artiste pour la grandeur du contour? Cependant tous deux péchoient dans la correction du dessin; dans leurs tableaux on trouvoit les têtes & les attachements trop gros en proportion des autres parties du corps.

Ainsi

[y] *Plinius XXXIV. 8. Martialis* I, 6. Ce sujet a été singulierement bien traité par *Annibal Carrache*, dans sa Galerie Farnese, & par M. *Pierre*, très-bien gravé par *Preisler*.

Ainſi la plus haute gloire des anciens, loin d'étouffer le feu des modernes, doit être pour ceux-ci un motif d'émulation. *Polyclete*, l'auteur de la fameuſe Règle, s'eſt vu préféré par *Myron* dans quelques parties de l'art; & je me rappelle d'avoir lu dans Ciceron un paſſage où il voudroit que *Myron* eut été plus attentif à ſuivre la vérité. Qui nous empêche de ſouhaiter auſſi que nos Artiſtes parviennent à la ſcience des couleurs des écoles de Veniſe & des Pays-bas?

Il n'eſt pas jusqu'à la différence de ces écoles qui n'ait ſes charmes particuliers. Je dirai encore un mot ſur cet objet avant de terminer ce chapître.

La belle variété qui regne dans les ouvrages de l'art eſt, ainſi que l'agréable diverſité dans les productions de la nature, une nouvelle ſource de nos plaiſirs. Si nous déſirons que tout ſoit moulé ſur une règle, fut-ce la règle de *Polyclete*, ou une ſemblable de *Raphaël*, nous ſavons bien ce que nous ſouhaitons pour la perfection de certains ouvrages individuels de l'art, mais nous ignorons, conformément à la conſtitution eſſentielle de notre nature, ce que nous voulons pour étendre le cercle de nos plaiſirs. Le Créateur de toutes choſes, en diſpenſant aux Artiſtes cette diverſité de talents, en leur donnant cette conformité d'eſprit par rapport aux notions principales de l'art, n'a eu en vue que notre plus grande ſatisfaction: ſuivant ſa ſageſſe in-

finie, il n'a pas voulu que deux objets parfaitement ſemblables, ſe rencontraſſent dans la nature.

L'entiere conformité de penſées, de deſſin & de coloris, rendroit à la fin fort déſerts nos plus beaux cabinets de Peinture. Je ſais du moins beaucoup de gré à *van Dyk* de n'avoir point cherché à transporter les belles carnations, qu'on admire dans les portraits du *Titien*, ſur des originaux d'une région & d'une carnation toute différente. Ainſi que *le Titien*, *van Dyk* a ſu adapter la ſcience des couleurs au naturel qu'il avoit devant les yeux dans les pays où il faiſoit quelque ſéjour & donner à ſes figures des attitudes avantageuſes.

Sur ces deux Artiſtes on peut faire la remarque ſuivante, empruntée d'un des plus grands Critiques parmi les Anciens. „Vous ſavez, dit Ciceron dans „ſon Orateur, qu'il eſt un ſeul & unique genre d'in„vention, dans lequel ont excellé *Myron*, *Polyclete* „& *Lyſippe*. Tous ces Artiſtes ont ſuivi une ma„niere différente, de façon toutefois que vous ne „voudriez pas qu'ils ſe fuſſent reſſemblés."

Ne trouvez-vous pas, mon cher ami, que cette remarque renferme un grand ſens, tant par rapport à l'imitation, que relativement à la ſource du plaiſir que nous offrent nos cabinets des arts?

CHA-

CHAPITRE IX.

Qu'il faut éviter les difformités & tout ce qui bleſſe les ſentiments délicats.

Le principe qui nous enjoint d'imiter la belle nature, nous impoſe auſſi l'obligation d'être circonſpect dans le choix du laid ou du difforme. Nous éprouvons une juſte indifférence pour l'imperfection, à moins qu'elle ne contribue, comme une heureuſe négligence [z] ſous la main d'un homme de génie, à donner du relief à la figure principale du tableau ; celle-ci, par la place qu'elle occupe, ſe procure alors une valeur, qu'elle n'auroit pas pu obtenir autrement. La règle qui emporte avec ſoi la néceſſité de ne juger digne de faire le ſujet d'un tableau, que le noble, le grand & ce qui ſe montre ſous une face intéreſſante & agréable, n'eſt rien autre choſe qu'une définition plus poſitive de notre premier principe. Qu'y a-t-il donc de plus ſuperflu, du moins en apparence, que de s'arrêter aux préceptes & aux exemples contraires, abſolument incapables d'égarer un Artiſte, qui n'a pas fait difficulté d'adopter le principe de l'imitation de la belle nature? Et pour les

 petits

z *Sed quaedam etiam negligentia eſt diligens. Cicero ad M. Brutum Orat.*

petits transgreſſeurs, le Critique ne s'en met pas fort en peine.

Vous raiſonnez fort bien, mon cher Philoſophe, me ſemble-t-il vous entendre dire; tout cela ſera fort bon tant qu'il n'y aura point de ces grands Artiſtes qui, de même que les autres mortels, oublient un principe dont ils ſe ſont errigés les défenſeurs, ou qui tombent par ſécurité. Malheureuſement l'expérience. . . . Mais faiſons mieux, conſidérons enſemble toutes ces ſortes de cas particuliers, & notons tout ce qui poura être ſuperflu, enviſagé ſous l'autre point de vue. Peut-être cette notice aura l'utilité d'une carte marine qui indique les écueils & les bas-fonds, & qui avertit le navigateur expoſé ſur la mer de ſe tenir ſur ſes gardes.

Quand nous liſons dans la vie d'un certain Peintre Eſpagnol [a], que cet Artiſte avoit repréſenté d'une maniere ſi naturelle un cadavre à demi pourri & presque conſommé par les vers, que perſonne ne pouvoit le regarder ſans être ſaiſi d'horreur, & que ceux qui l'appercevoit par hazard, s'enfuyoient en ſe bouchant le nez; il n'en réſulte rien autre choſe, ſi non la forte préſomption, qu'il eſt des objets,

[a] *Don Juan de Valdès*, Peintre, Sculpteur & Architecte de Seville, où il eſt mort en 1691. V. *Las Vidas de los Pintores y Eſtatuarios eminentes Eſpañoles, por D. Antonio Palomino Velaſco*, (*Londres* 1742. 8. p. 150.)

objets, qui ne ſont pas faits pour être peints, ou qui ne doivent l'être que dans les cas ſinguliers, qui loin de faire règle dans les beaux arts, n'y ſont tout au plus que des exceptions.

Ordinairement nous fuyons, même dans la Peinture, tout ce qui choque la délicateſſe du ſentiment, & ſurtout nous nous éloignons des objets qui excitent dans la nature le dégoût & l'averſion qui l'accompagne. L'art & l'imitation y perdent tous leurs charmes; & cette vérité des traits d'ailleurs ſi touchante, ſera d'autant plus choquante, qu'elle perſuadera mieux les yeux. On ſent bien qu'il n'eſt pas queſtion ici du grand ni du terrible. Les Peintres & les Poëtes d'une imagination vigoureuſe, les Michel-Ange & les Milton, puiſeront toujours des beautés pittoresques dans les Enfers, ou dans le Tartare des Anciens.

Moſès Mendelſohn, diſcute la nature du dégoût en Philoſophe ſolide & en Critique judicieux [b], & il montre que certains objets ne deviennent désagréable à la vue que par la ſimple aſſociation des idées, en nous rappellant la répugnance qu'elles cauſent au goût, à l'odorat ou au toucher. Cette répugnance ſeule ſuffit, quand même il ne s'y trouveroit point d'objet de dégoût pour la vue. Dans une repréſentation fidele de la Déeſſe de la

[b] *Briefe die neueſte Litteratur betreffend, V Theil 190 Seite.*

Triſteſſe, telle qu'Héſiode nous la décrit, le dégoût ſeroit la premiere des ſenſations desagréables, qui s'empareroit de notre ame [c]. Et même la circonſtance que Longin condamne dans le tableau de la triſte & ſombre Déeſſe, quel Artiſte voudroit l'indiquer dans un monſtre: Une puante humeur lui couloit des narines. Peut-être même cela exciteroit plutôt le rire que le dégoût. Une peinture, qui nous offriroit le repas affreux de Terée, avec la tête ſanglante d'Itis, exciteroit en nous l'horreur à raiſon de la bonté de ſon exécution.

D'un autre côté rien n'eſt plus ridicule qu'un dégoût exceſſif dans les beaux arts; rien ne leur eſt même plus funeſte que ce goût uniforme qui poſe des bornes trop étroites. M. Schlegel, Traducteur & Commentateur de M. l'Abbé Batteux [d], diſcute cette matiere & releve ceux qui ne reſpirent qu'après des images riantes, qu'après les Anacréon & les Catulles, (j'ajouterois pour la Peinture,

[c] „La Triſteſſe ſe tenoit près de là toute baignée de pleurs, „pâle, ſéche, défaite, les genoux fort gros, & les ongles „fort longs. Ses narines étoient une fontaine d'humeurs, „le ſang couloit de ſes joues, elle grinçoit les dents & „couvroit ſes épaules de pouſſiere." Remarque de Dacier ſur le Traité du ſublime, traduit par Deſpréaux. Chapitre VII.

[d] V. Les Beaux Arts réduits à un même Principe, Tom. I. p. 137.

ture, qui ne soupirent qu'après les Watteau & les Lancret); il cite dans un autre passage de ses éclaircissements, le tableau frappant d'une vieille femme sale & dégoûtante, comme un exemple, où l'art étale inutilement ses richesses. Ce Critique a parfaitement raison. Seulement dans ce tableau de la vieillesse, l'idée de la malpropreté qu'il y joint, est absolument accessoire; car elle ne choqueroit guere moins dans la représentation de la plus belle jeunesse. De-là les arts d'imitation, se sont toujours attachés à distinguer dans l'un & l'autre sexe une belle vieillesse, de cette état de misere ou de difformité qui accompagne quelquefois le dernier période de la vie. On contemple encore avec plaisir ces figures où les ans multiplient les rides de la peau, mais où ils ne peuvent effacer les traits, propres à l'expression morale de l'ame; un beau vieillard ou une vénérable vieille de *van der Helst* & de *Denner*, plaira certainement davantage, qu'une laideur fort recherchée. C'est d'après ces principes que Brockes, si connu par ses tableaux poëtiques, apprécie le buste d'une femme âgée que *Denner* peignit sous ses yeux pour ma collection. Et comme dit M. Zacharie dans son Poëme *des quatre âges de la femme : L'ordre & la propreté régnent autour d'elle : dans un calme heureux elle adoucit par les soins domestiques l'aspect de la vieillesse.* Si l'Artiste eut traité son sujet différemment, il se

ſeroit écarté du choix du beau dans ce genre. L'exception prouveroit contre lui, & non pas contre la règle fondamentale.

Il en eſt tout autrement d'un objet, dont la préſence inſpire la terreur dans la nature. La forme de cet objet peut d'ailleurs être belle & ſuſceptible de l'exécution la plus agréable de l'art. Dans le cas préſent la terreur ou l'idée ſubite d'un malheur inattendu, ne paroît pas tant excitée immédiatement, qu'être, comme dit Wolf, une horreur des ſens, produite par la réminiſcence d'une ſenſation qu'on a déja éprouvée; ſenſation que la conviction également prompte & moins diſtincte de l'imitation fait diſparoître, en ne nous laiſſant que le ſentiment de la beauté & de la force de l'objet, & par conſéquent en ne nous laiſſant qu'un ſentiment fort agréable.

Dans la nature le lion furieux, lors même qu'il eſt le paiſible compagnon d'un Androclès, excite cette frayeur: mais par la fierté de ſa preſtance, il atteſte que la nature a été prodigue en le formant. Il s'en ſuit de-là que les bêtes les plus féroces, dès qu'on en ſépare l'impreſſion du danger, ne nous affectent plus desagréablement dans l'imitation. Elles ne forment des objets desagréables que dans des circonſtances particulieres: ſous le pinceau d'un *Rubens* ou d'un *Snyder* elles ont au contraire un charme

charme ſingulier. Cette circonſtance particuliere n'exiſte plus, dès que l'idée obſcure du danger contre lequel la nature ſe révolte, a été abſtraite de l'émotion de l'ame, qui n'a rien en elle-même qui nous déplaiſe. „Il s'agiſſoit, dit M. Batteux, de „ſéparer ces deux parties de la même impreſſion. „C'eſt à quoi l'art a réuſſi: en nous préſentant „l'objet qui nous effraie, & en ſe laiſſant voir en „même tems lui-même, pour nous raſſurer & nous „donner, par ce moyen, le plaiſir de l'émotion, „ſans aucun mélange déſagréable." Dans la ſuite de ce chapitre l'Auteur diſcute ces cauſes avec autant de ſolidité que de goût. Du reſte il me ſemble qu'il ne fait que ſuivre l'idée de Fontenelle, ſur la cauſe de la douleur mêlée de plaiſir, ſentiment qu'éprouve le ſpectateur à la repréſentation d'une tragédie. Ceci poura s'appliquer auſſi en quelque façon aux mêmes ſujets dans la Peinture, pour juger les choſes les plus capables de remuer notre cœur.

Peut-être pouroit-on encore étendre la ſphère de la Peinture. La paiſible contemplation de la beauté & de l'élégance de la forme, que la nature, en mere bien-faiſante, a accordé à la plupart des animaux, & qu'elle n'a refuſé en marâtre qu'à un bien petit nombre, devient pareillement la ſource d'un nouveau plaiſir. Ce plaiſir eſt ſenti ſingulierement par l'admirateur de la nature, qui,

après

après avoir promené attentivement ſes regards ſur la beauté de la création, les ramene ſans prévention ſur le ſpectacle des arts. Auſſi rien de plus agréable que le plaiſir mixte, qui réſulte d'une grande variété d'obſervations. Les choſes que la crainte nous avoit empêché de bien connoître juſque-là, deviennent des objets qui flattent notre curioſité. Par leur vive expoſition que nous devons à l'art, le plaiſir ſe trouve guéri de la prévention, & acquiert un nouvel attrait par l'adreſſe de l'imitateur. Deux célèbres Anciens ont même prétendu trouver dans cette imitation la cauſe, pourquoi nous éprouvons du plaiſir à contempler des objets hideux. Les tableaux de la fameuſe *Rachel Ruytſch*, & ceux de ſa devanciere, *Marie von Ooſterwyk*, pouroient bien rendre douteux les raiſonnements de Plutarque, qui met les lezards au nombre des objets dégoûtants. Que n'auroit pas fait ce Canibale amoureux, dont Montaigne cite la chanſon, s'il avoit été Peintre? Voici la priere qu'il adreſſe à la couleuvre. „Couleuvre, arrête „toi, couleuvre! afin que ma ſœur tire ſur le pa„tron de ton corps & de ta peau la façon & l'ouvra„ge d'un riche cordon que je puiſſe donner à ma „mie: ainſi ſoient en tout tems ta forme & ta „beauté préférées à tous les autres ſerpens.

Figurons-nous que ce ſerpent a été un de ceux de la petite eſpece qui n'eſt pas nuiſible & qu'Olearius

rius repréſente dans une planche gravée à cauſe de ſon extrême beauté. Boileau nous dit:

Il n'eſt point de ſerpent, ni de monſtre odieux
Qui par l'art imité ne puiſſe plaire aux yeux.
D'un pinceau délicat, l'artifice agréable,
Du plus affreux objet, fait un objet aimable.

Je ne voudrois point recevoir cette propoſition, en général très-juſte, ſans aucune modification, ni en ſéparer ce que le Poëte ajoute pour le Théatre:

Mais il eſt des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille, & reculer des yeux.

L'Artiſte doit donc s'interdire de peindre tout ce qui ſeroit un objet d'horreur pour les yeux du ſpectateur, ou il faut qu'il adouciſſe les traits de ſon tableau, comme le Poëte fait à l'égard de ſon récit. Le Peintre *Antiphilus*, ayant jugé l'hiſtoire d'Hypolite digne de ſon pinceau, choiſit l'époque où ce Prince infortuné apperçoit le monſtre. Ici la Peinture n'a pas voulu offrir à l'œil ce que la Poëſie a oſé faire: Racine, dans ce qu'il fait dire à Theramene, nous expoſe toute l'horreur du tableau. On ſait le jugement qu'on a porté de cette fameuſe tirade.

Il faut qu'il y ait des limites dans les arts, quand ce ne ſeroit que pour mettre un frein à l'imagination du Peintre, pour l'empêcher de dégrader le corps de l'homme & de planter ſur ſes épaules la tête d'un animal. D'après ce principe, le

le Centaure & le Dieu Pan aux pieds de chevre, plairont toujours davantage que le Minotaure & les Divinités Egyptiennes: dans le premier cas, l'aſſemblage des plus belles créatures, peut renfermer les beautés les plus variées de l'art.

Quant au reſte, qu'on nous épargne la vue des monſtres. *Ils ſont effrayans dans la nature, dans les arts ils ſont ridicules*, dit très-bien M. l'Abbé Batteux. Un Artiſte, ne raſſemblera pas dans un tableau, contre le premier précepte de la poëtique d'Horace, des ſerpents & des oiſeaux, des brebis & des tigres, ou il deſtine ſa Peinture à ſervir d'épouvantail aux oiſeaux, comme Pline & Vaſari le rapportent très-gravement, l'un d'un Peintre Romain dont j'ai oublié le nom, & l'autre de *Léonard de Vinci*. Si le monſtre, enfanté par l'imagination du Poëte, eſt auſſi hideux qu'Apollodore & Homere ont peint les Géants Typhon & Briaré, il faut bien ſe garder de le peindre. Au-lieu que ſi l'Artiſte repréſente le monſtre, deſtiné à être tué par Perſée, il s'en ſert pour donner plus de relief à la beauté d'Andromede; & le pinceau d'un *Titien*, d'un *le Moine*, ou d'un *Noël Nic. Coypel*, en tire peut-être plus de parti, que lorsque, pour relever la beauté de Venus on lui aſſocie un Vulcain boiteux. L'ingénieux *Puget* a choiſi pour ſon fameux groupe d'Andromede l'époque où Perſée détache du rocher la fille de Caſſiope. Le héros eſt

eſt entouré d'Amours, dont la préſence indique & l'occaſion & le ſuccès de toute l'entrepriſe. Achille Tatius décrit un tableau, repréſentant le même ſujet; le monſtre y eſt transformé en une baleine, & cela ſans doute pour éviter tout ce qui peut inſpirer l'horreur. Cependant il n'étoit pas beſoin que ce fut juſtement une baleine. Auſſi en citant cet exemple, n'ai-je pas prétendu reſtreindre l'idéal que *Rubens* a employé pour repréſenter les chevaux marins dans le fameux tableau du *Quos ego*, conſervé à la galerie de Dresde, idéal que *Torelli*, à ce qu'il me ſemble, a heureuſement imité.

On voit en général que les Anciens ont été très-circonſpects dans ces ſortes de repréſentations. L'Artiſte moderne, qui donne un air hideux à la tête de Méduſe ſur le bouclier de Minerve, trouve à rectifier ſes idées ſur les monuments de la plus haute antiquité. Sur les pierres gravées antiques, on voit ſouvent que la chevelure de ſerpents de Méduſe n'eſt qu'indiquée. L'Artiſte s'eſt efforcé, de donner aux traits du viſage la plus grande beauté, pour appuyer ſans doute les paſſages de quelques Ecrivains [e] qui affirment, que l'aſpect d'une beauté accomplie, eſt bien plus capable de produire ſur un admirateur cette pétrification étonnante, que la

[e] *Pauſanias, in Corinthiacis*, c. 21.

la vue d'une laideur recherchée. La fameuſe Méduſe de Strozzi, rapportée par le Baron de Stoſch, nous offre cette beauté ſingulierement bien rendue. Les empreintes de M. Lippert [f], ſi zelé pour répandre le goût de l'antique, pouront encore mieux convaincre les amateurs de ce que j'avance. Cet homme par ſon entrepriſe a également bien mérité de l'art ancien & moderne; & le ſuccès de ſon travail eſt tel que je n'ai pas beſoin de recommander ſon utilité aux connoiſſeurs.

Je ne ſais pourquoi l'Artiſte, pouvant puiſer dans les richeſſes d'Homere, emprunteroit ſes ſujets des Métamorphoſes d'Ovide, où la fable transforme les créatures humaines en des êtres monſtrueux. Les monſtres ſont pour les cabinets d'hiſtoire naturelle, & non pas pour les galeries de Peinture. La morale des Princes peut faire ſon profit de la fable qu'on raconte de Lycaon. Mais je ne voudrois pas faire traiter ce ſujet, j'aimerois encore mieux donner à peindre l'Hypogriphe de l'Arioſte. Malgré cela s'il y avoit des amateurs qui vouluſſent abſolument faire traiter l'aventure de ce Roi d'Arcadie après ſa Métamorphoſe, nous pourions les confirmer dans leur goût par l'autorité d'une eſtampe d'après *Raphaël*, citée par John Evelyn [g], ou du

f Nova Acta erud. Jan. 1758. p. 337.

g Sculptura, or, the Hiſtory and Art of Chalcography and Engraving in Copper. London 1755. p. 49.

du moins appuyer leur opinion par les exemples de *Rubens* & *d'Elzheimer* [h]. Ces deux derniers Artiſtes ont traité la fable des habitants de l'Ile de Delos métamorphoſés en grenouilles. L'Artiſte allemand n'a conſervé la configuration humaine qu'à une partie des Déliens. Dans le tableau de *Rubens* [i], l'attitude de Latone avec ſes enfants eſt décidée & ne laiſſe rien d'équivoque. Pour moi je crois que ce morceau n'auroit rien perdu, ſi l'Artiſte eut repréſenté quelques uns de ces hommes groſſiers dans leur forme primitive, & les autres entierement métamorphoſés en grenouilles : par là il auroit épargné aux connoiſſeurs le ſpectacle de ces êtres monſtrueux & dégoûtants. Ainſi le connoiſſeur éclairé doit ſavoir gré à *Annibal Carrache*, d'avoir évité cet inconvénient dans ſon morceau du palais Farneſe, où Circé métamorphoſe les compagnons d'Uliſſe en pourceaux. Le compagnon du Héros, couché ſur le devant du tableau, cache en quelque ſorte ſa tête méramorphoſée, en paſſant ſon bras par deſſus le groin qui eſt à l'ombre [k]. Cette ombre vient très-bien à l'appui d'une repréſentation, qu'il s'agiſſoit d'adoucir un peu.

h Ce morceau *d'Elzheimer* eſt connu par une eſtampe de *Medelaine de Paſſe*, fille de *Criſpin de Paſſe*, Graveur de Cologne.

i Le tableau en queſtion ſe trouve à la Galerie de Duſſeldorf.

k *Imagines Farneſiani Cubiculi. Annibal Carracci pinx. Petrus Aquilla del. et incid.*

Parmi les Fleuves couronnés de roſeaux, un Inachus, un Acis ou un Tibre [l] la tête armée de cornes ne doit pas plus nous choquer qu'un Bacchus ou un Pan portant également des cornes. *Michel-Ange*, qui a élevé ſon Moïſe au deſſus de l'air vénérable des Fleuves a jugé néceſſaire pourtant de lui donner cette ſorte de reſſemblance avec ces Divinités païennes. Je laiſſe à d'autres à diſcuter quel motif lui a fait prendre ce parti [m]. Pour moi je ne ferois point difficulté d'exclure de la Peinture le Po avec une tête de Taureau; je reſerverois des ſujets pareils pour les ſtatues, les bas-reliefs & les médailles. Ou je les ferois traiter par des Deſſinateurs; parce que dans un deſſin la vérité inſinuante du coloris y manquant, on ne remarque pas ſi bien la fidelité de la repréſentation. De-là on ſent bien que ces remarques ne ſont pas faites pour les coloriſtes foibles; c'eſt le ſeul cas où leur incapacité ne nuit point à leur compoſition. Relativement à cet objet le Sculpteur trouve moins d'inconvénients que le Peintre. Mais qu'eſt-ce qui empêche celui-ci, quand il eſt dans le cas de traiter

l *Vincenzo Cartari Imagini dei Dei degli Antichi. Lyon* 1581. p. 222.

m M. Falconet, critique l'ajuſtement de Moïſe, & trouve indécent que l'Artiſte lui ait laiſſé les bras nuds jusque par deſſus les épaules. Voyez: *Obſervations ſur la ſtatue de Marc-Aurele & ſur d'autres objets relatifs aux Beaux-Arts. Amſt.* 1771.

traiter des ſujets ſemblables, de les exécuter dans ſon tableau en forme de bas-reliefs. Si les Idoles horribles des nations Indiennes, quand on nous les repréſente dans un de leurs temples avec quelques unes de leurs cérémonies, n'ont rien qui nous déplaiſe, c'eſt ſans doute parce que l'imitation d'un ſimple bas-relief ne ſauroit avoir cette vie & ce ſentiment qui nous affecte. Pour peu que la nature ait été violée par la repréſentation de l'art, nos ſenſations nous en avertiſſent bientôt & nos yeux bleſſés ſe détournent de l'objet. „Medée ne doit „point égorger ſes enfants à nos yeux: le dé„teſtable Atrée ne doit pas faire les préparatifs de „ſon repas ſanguinaire ſur le Théatre *.“ Tel eſt le précepte qu'Horace donne aux Poëtes tragiques. Plutarque reprend le Peintre *Timomachus* d'avoir repréſenté Medée, égorgeant ſes enfants. D'ailleurs ce même Peintre ſe trouve loué dans deux épigrammes, traduites par Auſone, pour avoir choiſi l'époque de la ſuſpenſion d'un ſi cruel deſſein, le moment de la réflexion. La conſéquence que l'on peut tirer de ces deux récits, eſt toujours la même choſe pour le Peintre. Elle confirme la règle fondamentale, & de plus le ſens des anciens ſe trouve éclairci par un autre exemple, rapporté

 par

* Nec pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
Horatii Epiſto. L. III. v. 185.

par Lucien. Je m'étendrai davantage ailleurs sur cet exemple. Il suffit de dire que Medée est le sujet de ce tableau.

Rien de plus facile à trouver que le terrible; mais quand il n'est pas combiné avec la grandeur morale, il lui manque cette force qui, en remuant le cœur, y répand du plaisir. Le desespoir de Médée en général me paroit plus intéressant que la vengence du fils d'Achille. Qui ne se sent pas attendri à la vue de l'infortunée Polixene? Le silence même d'Homere sur l'action barbare de Pyrrhus qui égorge la fille de Priam sur le tombeau d'Achille, devient instructif pour l'Artiste. Peut-être l'est-il plus que le tableau de *Polygnote*, exposé à Delphe. Pausanias [o] a été aussi soigneux à nous faire remarquer ce silence qu'à nous donner la description de ce tableau. Cependant parmi les Peintres d'aujourd'hui, l'ingénieux *Pittoni* a traité plusieurs fois l'histoire de Polixene, mais toujours avec la plus grande circonspection. Cet Artiste devoit-il, à l'exemple de *Polygnote*, représenter Pyrrhus furieux saisissant de la main gauche, la chevelure de la Princesse nouée derriere la tête? Oui, peut-être pour peindre les mœurs d'alors. *Pittoni* ne nous montre que les préparatifs du sacrifice, & Pyrrhus, l'épée nue dans la main droite, adressant la parole à l'infortunée fille de Priam.

Darès

[o] *In Atticis.*

Darès le Phrygien nous apprend qu'elle avoit la taille haute & svelte, & qu'elle avoit les cheveux longs & blonds qui, suivant Pausanias, étoient noués par dessus la tête à la maniere des Vierges Troyennes *p*. Il ne faut pas que l'agrément soit en contradiction avec le costume.

C'est en apportant la même circonspection, qu'on rend supportables les Peintures de la mort d'Holopherne. Je mets la mort du Général assyrien au nombre des sujets que le bon goût ne fournit guere aux Artistes, surtout lorsqu'ils la traitent imédiatement après la catastrophe *q*. Si les Artistes se sont souvent écartés des principes reçus, il s'en faut bien que ç'ait été toujours par l'impulsion du génie. Obligés de travailler pour des gens plus riches que sensés, ils falloit qu'ils se conformassent à leurs idées bizarres & triviales. Une infinité de tableaux qui péchent contre les règles, surtout contre celles du costume, manifestent le mauvais goût des curieux qui les avoient comman-

p Sur cet objet, voyez surtout l'ouvrage de Winkelmann, intitulé: *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch.* Florence 1760. La Description de Polyxene sur une sardoine de ce cabinet nous offre une belle explication du tableau de Polygnote.

q C'est d'après ce principe que Richardson, *Traité de la Peinture* Tom. I. p. 50. releve dans un dessin *de Polidore de Caravage*, l'action de Caton qui vient de rouvrir sa plaie.

dés. Auſſi Borghini dans ſon *Ripoſo*, s'éleve-t-il avec force contre cette dépravation, & montre l'influence fâcheuſe qu'elle peut avoir ſur les ouvrages de l'art. Cependant toutes les fois qu'on voudra que l'uſage de quelques grands Artiſtes décide la queſtion, mes remarques ſeront en pure perte. Qui ne connoit le penchant ſingulier de *Joſeph Ribera*, dit *l'Eſpagnolet?* Le Martyre de St. Barthelemi ou de St. Laurent, & en général les ſujets les plus terribles & les plus affreux, étoient les objets chéris de ſon pinceau. On peut dire de lui, ce que Pline rapporte *d'Eutycrate*, fils & éleve de *Lyſippe: Auſtero maluit genere, quam jucundo placere.*

J'ai remarqué des ſujets pareils dans des tableaux peints par de célèbres Artiſtes; mais ils m'ont toujours paru plus faits pour charmer les yeux d'un ſanguinaire Mahomet qui donnoit de l'ouvrage & des leçons à *Gentil Bellin*, que pour plaire à un connoiſſeur du vrai beau. On ſait que cet Empereur fit couper la tête à un eſclave en préſence du Peintre, pour mieux le convaincre, que dans ſon tableau de la décolation de St. Jean, il avoit manqué la nature.

En jettant les yeux ſur le tableau de Terée où l'on voit Progné jetter ſur la table du Roi de Thrace la tête ſanglante & déchirée d'Itys ſon fils, je reconnoitrois auſſi peu le ſage & tendre auteur de

Stra-

Stratonice & d'Antiochus, que Deſpréaux reconnoiſſoit l'auteur du Miſantrope en voyant jouer les fourberies de Scapin : mais *Laireſſe* raccommode tout, en nous apprenant lui-même dans ſon ouvrage ſur la Peinture, que ce tableau étoit une compoſition inconſidérée de ſa jeuneſſe. La ſévérité avec laquelle il juge ce morceau lui concilie tous les ſuffrages, & fait qu'il mérite de ſervir de modele à tous les Artiſtes. Dans ce jugement on retrouve tout *Laireſſe*.

Mais il y a d'autres Artiſtes qui demandent de l'attention, de l'admiration, & non pas de l'indulgence : car ils marchent ſur les traces d'Homere. Il eſt vrai, ils ſuivent aveuglément les pas de ce Poëte mais ils les ſuivent. Un Artiſte de cette eſpece va furetant les Anciens : aſſocié à leurs admirateurs, il donnera comme un autre le titre de divin à Homere, il ne vous parlera que d'antique. Mais plein de cette gravité qui caractériſe l'Antiquaire, & loin de chercher le gracieux chez les Anciens, il ne s'arrête qu'au ſombre, dont l'aſpect eſt ſeul capable de dérider un peu ſon front. Prend-il le parti de vous offrir du gracieux, il vous repréſentera, avec des contours reſſentis, Diane outragée par Junon. Il ſe gardera bien de vous offrir cette Déeſſe au moment, où dépouillée de ſon arc & de ſes fléches, elle paroit dans l'Olympe de-

vant Jupiter qui écoute ſes plaintes & qui y paroît ſenſible : il vous la repréſentera dans cette ſituation contrainte, où Junon, lui ſaiſiſſant les deux mains, lui donne ſur les oreilles avec ſon arc. Pour ſes tableaux ſublimes il choiſira le combat des Dieux, & le ſujet principal ſera Minerve renverſant Mars & Venus ſur l'arene. Etendues dans la pouſſiere, elles giſſent tout de leur long, ces pauvres Divinités ! L'Artiſte audacieux veut-il s'élancer dans les ſpheres de l'Allégorie, il entoure la main droite de Jupiter de l'affreuſe chevelure [r] d'Até, ſa fille, Déeſſe du mal, & il la fait précipiter du haut des lambris céleſtes par le Dieu du tonnerre.

Vous remarquerez ici, mon cher ami, que toutes les Allegories d'Homere qu'Heraclide nous a diſſéquées, ne ſont pas propres à faire des ſujets de Peinture. Celles mêmes qui paſſent pour les plus ingénieuſes, lorsque les perſonnages allégoriques ne ſont pas ſuſceptibles de prendre de belles formes, ſont dans le cas des exceptions. Encore moins la décence permet-elle à la Peinture de nous offrir les outrages & les violences des hommes contre les femmes ; elle doit renoncer à traiter le ſujet où Jupiter charge Vulcain de châtier Junon. Feroit-elle paroître la ſœur & l'épouſe du Maître des Dieux, les mains attachées derriere le dos, deux énormes

[r] Ilias XIX.

énormes enclumes à ſes pieds, & ſuſpendue à une pierre d'aiman. Ce ſujet peut-il être exécuté ſans nous révolter à cauſe de la conſidération que nous avons pour le ſexe, & ſans détruire entierement l'idée que la fable nous donne d'une Déeſſe? C'eſt M. le Comte de Caylus qui rapporte l'exemple & qui forme le doute [s].

Mais c'eſt aſſez vous entretenir de ces écarts, que je ſerois bien embaraſſé de vous repréſenter ſous une face tolérable. La plus belle de toutes les routes eſt celle qui mene au beau. On ne demande plus, pourquoi la beauté plaît-elle ſi fort? „C'eſt la demande d'un aveugle,“ répondit Ariſtote à un homme qui lui faiſoit cette queſtion.

[s] *Nouveaux ſujets de Peinture & de Sculpture.*

CHAPITRE X.

La Morale de l'Artiſte.

Ne faut-il pas que l'Artiſte qui veut exciter en nous le ſentiment du beau, du noble & du ſublime, ſoit lui-même vivement affecté de ces qualités, & que pour l'être, il ait des idées nettes de ces choſes? „Voulez-vous m'arracher „des pleurs, dit Horace, commencez par pleurer „vous-même.“

Peut-être me trouvera-t-on auſſi rigide pour les Peintres qu'on a trouvé Vitruve ſévere pour ſes Architectes; il exigeoit d'eux toutes les connoiſſances des Philoſophes. On me permettra néanmoins d'exiger de mon Artiſte qu'il ait des idées juſtes des principes moraux, & qu'il en faſſe l'application aux règles du goût; du moins je ſuis auſſi en droit de le faire, que ceux qui, pour lui faciliter la connoiſſance du deſſin & de la perſpective, veulent qu'il prenne une teinture de la géométrie. C'eſt là une maxime de *Pamphile*, répétée depuis par Alberti, Abraham Boſſe, Laireſſe & d'autres; elle eſt encore confirmée par les fondations nouvelles des Académies de deſſin.

Vous n'ignorez pas, mon cher ami, qu'il ne ſuffit pas d'avoir un talent diſtingué, pour manier légé-

légérement le pinceau & le ciseau, que ce n'est pas assez d'avoir un jugement sain, épuré par les connoissances, pour faire enfanter à l'Artiste des productions qui parlent au sentiment & qui emportent les suffrages de la tranquille raison. Voulez-vous peindre les ames, il faut ajouter à ces qualités, des talens encore plus sublimes: *Il faut*, dit Opitz, *un esprit qui ait de la chaleur, qui s'élance au de-là des pensées des ames communes.*

Pour atteindre à la perfection il faut que toutes ces qualités se trouvent réunies. Sur rien on ne pense rien, un esprit sans chaleur ne conçoit que des pensées froides, & une ame sans mœurs n'enfante que des idées dénuées de noblesse. Et sans la facilité de la main la pensée la plus heureuse manquera son but faute d'une belle exécution.

Si pour exécuter une belle pensée, vous ne voulez choisir que les heures d'enthousiasme, vous me trouverez d'abord de votre sentiment. La Peinture à son heure du Berger comme l'amour; c'est cette heure favorable que le Peintre doit savoir saisir & mettre à profit. Longin, ce Maître du sublime, donne le conseil aux Orateurs de se nourrir sans cesse de pensées nobles & élevées.

Ce conseil d'un sage Critique est applicable à tous les beaux arts. Il faut que l'esprit du Peintre, comme Opitz l'exige de celui du Poëte, *sente le ciel.*

ciel. Mais que dans ſon vol le plus haut il ſoit toujours éclairé de la lumiere la plus pure!

La ſérénité de l'eſprit décide ſeule le dégré de décence marqué pour chaque compoſition, & donne le caractere de grace convenable à chaque figure. Le lourd, le roide & le papillotage ſont les défauts contraires à ces qualités : d'après l'ouvrage on juge l'ouvrier.

Il faut que les formes ſoient non ſeulement correctes, mais il faut auſſi qu'elles ſoient moëleuſes de deſſin. Soit que l'eſprit de l'Artiſte, livré aux impreſſions de la joie, trace le tableau des jeux & des ris, ſoit que rempli d'une douleur intime, il imprime ſur la toile l'image des ſoucis & des chagrins, il ſera toujours dans l'obligation de ſacrifier aux graces. C'eſt ainſi qu'on exige pour tous les ouvrages du ſentiment & de la chaleur. C'eſt à ces ſeules conditions, mon cher ami, que votre Artiſte, donnera aux perſonnages de ſon tableau cette vive expreſſion de dignité & de convenance, conforme aux idées reçues, ſoit qu'il emprunte ſes ſujets d'Anacréon ou d'Homere. Il reſſemblera dans ſon art à ces habiles acteurs qui ſavent heureuſement ſaiſir le caractere du perſonnage qu'ils repréſentent.

Dans les plus belles tragédies du grand Corneille la vertu Romaine ne brille avec tant d'éclat que parce que le Poëte ſe ſentoit animé d'une façon de

de penſer analogue. Et dans les ouvrages immortels du profond *Pouſſin* la gravité Romaine ſe montre encore plus que le coſtume du tems dans lequel ce grand Artiſte a ſu heureuſement ſe placer.

La Morale que je prêche n'eſt rien moins que ſévere, & elle ne donnera pas grande peine à votre Artiſte déja préparé par une heureuſe éducation. Pour moi, je me croirois bien richement récompenſé de mes peines, ſi je pouvois contribuer à la perfection morale de quelques Eleves, ſi je pouvois leur perſuader d'entendre mieux leurs intérêts, & d'éviter ces éclats de caprice & d'entêtement, ces mouvements de haine & de jalouſie, qui ravalent l'ame, qui dépriment le talent, & qui nuiſent à la réputation de l'Artiſte & à la gloire des arts. L'Artiſte homme de bien répand une nouvelle dignité ſur les Arts [t].

Je vais vous tracer le tableau de cet homme. Honnête & généreux, il ſent le mouvement de la vertu & l'amour des arts au même dégré, il s'efforce autant à ſe former le cœur, qu'à ſe perfectionner dans la profeſſion à laquelle il s'eſt ſenti appellé par l'impulſion de la nature. Je l'aime, parce qu'il aime

[t] N'oublions jamais un trait de la vie de *Cignani*; n'oublions jamais ſon cœur noble & honnête: „Son caractere de bonté, „de généroſité, le portoit à ſoulager ſes Eleves, à faire du „bien à ceux qui le déſobligeoient, & à louer ceux qui par„loient mal de lui.“ Dargenville, Abregé de la vie des plus fameux Peintres. Tom. II. p. 177.

aime parmi ſes contemporains les plus habiles, parce qu'il aime l'art & l'Artiſte. Je l'eſtime, parce qu'émule d'une gloire à laquelle tout le monde peut aſpirer, il tâche d'acquérir les talents qui lui manquent, & qu'il ne cherche point à établir ſa réputation ſur les débris de celui qui les a déja acquis. - - - Mais n'eſt-ce pas là exiger d'un Artiſte les vertus d'un Grandiſon? . . .

Non, ce n'eſt pas trop exiger: c'eſt la vertu ſublime d'un Virgile parmi les Poëtes, d'un *Apelle* parmi les Peintres qui rendit juſtice à *Protogene;* c'eſt cette vertu que le *Titien*, toujours jaloux du *Tintoret*, n'acquit jamais. Le *Bernin*, tout jaloux qu'il étoit, ne put refuſer de rendre la même Juſtice à Perrault, & le *Bernin* a trouvé un Panégyriſte dans le contempteur de Rouſſeau ".

J'ajou-

" A la voix de Colbert Bernini vint de Rome,
De Perrault dans le Louvre il admira la main.
Ah! dit-il, ſi Paris renferme dans ſon ſein
Des travaux ſi parfaits, un ſi rare génie,
Faloit-il m'appeller du fond de l'Italie?
Voilà le vrai mérite. Il parle avec candeur,
L'envie eſt à ſes pieds, la paix eſt dans ſon cœur.
Qu'il eſt grand! qu'il eſt doux de ſe dire à ſoi-même,
Je n'ai point d'ennemis, j'ai des rivaux que j'aime!
Je prens part à leur gloire, à leurs maux, à leurs biens,
Les arts nous ont unis, leurs beaux jours ſont les miens &c.
Voltaire. Diſcours ſur l'envie.

Cette Anecdote de M. de Voltaire, comme je m'en ſuis informé, s'accorde parfaitement avec le bruit public, & n'a d'ailleurs rien de contraire à la ſagacité du Bernin.

Mais

J'ajouterai encore quelques traits au tableau moral de l'homme à talent. L'Artiſte qui occupera la premiere place dans mon eſtime, c'eſt celui qui cherche de bonne foi la vérité, qui écoute ſans emportement ouvert ou ſans rage ſecrete le jugement motivé du connoiſſeur, qui ne prend pas une humeur atrabilaire & un caractere intraitable pour de l'eſprit & du zèle : qui ſeconde & ſoulage de tout ſon pouvoir ſes confreres moins bien partagés que lui de la fortune, qui eſt intimement perſuadé que les traits d'humanité donnent bien plus de relief à l'homme, que les talents les plus diſtingués ſans mœurs & ſans vertus : qui, cherchant à plaire & à être utile à une autre génération, tâche de former d'habiles gens, & qui, loin de jetter un œil d'envie ſur les progrès d'un Eleve de génie, lui dévoile tous les ſecrets de l'art : qui enfin eſt bien éloigné de ſe flatter follement que le Créateur n'a été prodigue de ſes dons que dans une époque & que pour un ſeul homme, que cette heureuſe époque

Mais les *Mémoires de Charles Perrault*, imprimés à Paris depuis quelques années ſur le manuſcript de l'auteur, ſe trouvent entièrement en contradiction avec ce qu'on avance ici & dégradent furieuſement le caractere embelli de l'Artiſte Romain. La juſtice que le *Bernin* rendit à *Varin* qui avoit excité ſa jalouſie par un magnifique buſte de marbre repréſentant Louis XIV, auroit-elle auſſi beſoin de nouveaux témoignages ? *Mélanges d'Hiſt. & de Litt. de Vigneul de Marville. T. III. p. 108.*

que eſt celle où il vit & que ce fortuné mortel, c'eſt lui! Rien ne ſauroit excuſer une façon de penſer uniquement reſtreinte à ſoi-même.

Que chaque Artiſte examine ſérieuſement, ſi la ſérénité de l'ame ne communique pas une nouvelle beauté à ſes talents & mêmes à ſes ouvrages. Et quelle ame conſerve à juſte titre plus de ſérénité que celle de l'homme de bien? - - -

Certainement le goût du beau moral, & celui du beau dans les arts, coulent de la-même ſource, comme l'a très-bien remarqué M. Batteux [x]; & aſſurément un Profeſſeur, prépoſé à enſeigner l'un & l'autre, ne ſeroit rien moins que ſuperflu dans une Académie bien reglée.

C'eſt alors que les lumieres de l'Artiſte s'étendent, & que ſes inventions deviennent ſuſceptibles d'une infinité de nuances. Dans l'exécution d'une ſtatue ou d'un tableau, l'abondance de penſées & la fecondité de génie viennent à l'appui d'un ſujet que l'Artiſte a médité, & qu'il a conſidéré, d'après les notions morales & ſous les aſpects mécaniques de l'art.

C'eſt ainſi que le jeune *Bernin* donne à ſon Apollon, lorſqu'il pourſuit la jeune Daphné, un caractere de l'amour le plus violent & le plus reſpectueux [y]. Apollon ſaiſi d'étonnement de ce qu'il voit, & le bras un peu tiré en arriere, ſemble vouloir toucher

x *Les Beaux Arts réduits à un même principe.* Ch. X.

y *Villa Borgheſe, in Roma* 1700.

toucher en tremblant la Nymphe fugitive & arrêtée dans sa course au moment de sa métamorphose.

Un Peintre estimable, *Gerard Laireſſe*, exprime ce même respect d'une autre maniere. Apollon n'ose toucher la Nymphe qu'avec le revers de la main, la partie intérieure tournée du côté du spectateur. Il sent si le cœur de la Belle qu'il perd tout d'un coup, palpite encore. C'est la beauté de sa configuration qui doit faire connoître Phebus. Mais il faut qu'il soit privé de l'éclat du Dieu de la lumiere & des honneurs de la Divinité, parce que Jupiter l'avoit banni du Ciel, & condamné, comme dit *Utz, à vivre parmi les mortels, loin des plaisirs des Dieux, & à garder les troupeaux d'Admete.* Sous la main d'un Artiste qui ne connoît que l'amour sans respect, Apollon auroit été pris pour Pan, & les Graces, effarouchées par l'ouvrier, auroient fui encore plus vîte que Daphné.

Les exceptions des fameux Maîtres ne doivent jamais changer nos principes. Elles ne font que nous imposer la nécessité de nous les rappeller sans cesse. On admiroit dans *Parrhasius* la grace de l'exécution, l'élégance du contour, mais jamais le pinceau cynique.

Voyons maintenant les tableaux de conversations. Aussi dans cette partie de l'art, l'expression ennoblie parle en faveur de la façon de penser, & peut-être des liaisons de l'Artiste. Laireſſe s'est

vainement efforcé de donner aux Artiſtes l'inſtruction la plus utile en faiſant la comparaiſon de l'honnête & du noble avec le groſſier & le bas par les images les plus ſenſibles. On remarque que cet Artiſte ſe peint lui-même, & que ſes ouvrages portent ſouvent les marques de ſa vie déreglée. *Adrien Brouwer*, qui ne péchoit que par le choix du ſujet, étoit ferme dans le deſſin & dans la manœuvre, & ſuivant le langage des Peintres il avoit de la nobleſſe dans le faire; mais comment cet Artiſte, s'il avoit voulu prendre un vol plus haut & choiſir des ſujets plus élevés, auroit-il pu atteindre la moralité convenable d'une expreſſion & d'une attitude, lui, qui ne fréquentoit que des tavernes & des hommes de la lie du peuple? Ce manque de politeſſe, ou, comme diſent les François, de ton de la bonne compagnie, n'eſt-il pas auſſi le défaut de la plûpart de nos ſavants? Privés de l'avantage de fréquenter le grand monde, le mauvais ton perce malgré eux dans leurs écrits par la baſſeſſe des expreſſions & par d'autres ſuites d'une éducation négligée.

Cependant le terme de *nobleſſe*, tel que je viens de l'employer dans l'acception des Artiſtes, ne vous a-t-il pas un peu choqué? Je le crains: je m'explique donc?

Il y a des Artiſtes qui décident de la nobleſſe d'une compoſition d'après l'entente mécanique des cou-

couleurs, d'après les traits fermes & fondus les uns dans les autres, d'après le beau faire. Il n'y a point de connoiſſeur qui puiſſe refuſer cet avantage à *Brouwer;* ce Peintre peut même être conſidéré comme un des plus beaux modeles dans ces diverſes parties de l'art. L'on ſait qu'il s'étoit acquis l'eſtime d'un *Rubens* par la vérité de ſon expreſſion, & que ſur cet article il efface encore bien des Peintres d'hiſtoire en petit. Mais le zèle de parler du deſſin & du maniement pittoresque en Artiſte, ne nous permet pas de renverſer l'idée philoſophique de la nobleſſe & de confondre les choſes.

Quand *Rembrant*, dans quelques uns de ſes tableaux & de ſes eſtampes, deſſine avec peu de nobleſſe des Anges & des Saints, l'objet ne laiſſe pas de conſerver eſſentiellement la grandeur qui lui eſt propre. *Brouwer* au contraire a beau deſſiner ſes villageois avec toute la fineſſe & toute la nobleſſe pittoresque dont nous avons parlé, ſon ſujet ſera toujours très-ignoble, l'Artiſte ayant une fois renoncé à la décence. Cependant les ſujets bas & communs tels que les Savoyards de M. *Pierre* & les Payſans de M. *Greuze*, peuvent être embellis & traités noblement. C'eſt ainſi que certains Artiſtes parmi les Anciens ſavoient repréſenter ſous un aſpect agréable les métiers les plus bas: ils avoient ſoin de n'introduire que des enfants dans les boutiques des Artiſans, ou de ne placer que des

génies sur les rivages pour la pêche, comme nous le voyons par quelques tableaux d'Herculanum.

D'un autre côté les sujets les plus nobles peuvent être avilis par un travestissement trivial: comme par exemple, quand *Galaton* Peintre Grec représente Homere & les Poëtes qui ont puisé dans les mêmes sources, dans une Allégorie, dont l'esprit d'un *Brouwer* même auroit eu honte. Pour expliquer la pensée de *Galaton*, je citerai un passage de Manilius:

Cujusque ex ore profuso
Omnis posteritas latices in carmina duxit.

Pline appelle fort ingénieusement Homere *fontem ingeniorum*, & Ovide ne s'exprime pas moins heureusement sur ce Poëte, quand il dit [z]:

Aspice Maeonidem, a quo ceu fonte perenni
Vatum Pieriis ora rigantur aquis

Ces passages nous indiquent une expression plus convenable de la-même Allégorie. D'après ces notions qu'est-ce qui empêche l'Artiste de donner pour attribut à Homere l'urne d'un fleuve, dont le courant se communique à d'autres fleuves? Alors on aura l'Allégorie de *Galaton*, sans la représentation dégoutante qu'il en a faite [a]. Nouvelle preuve de l'obligation de l'Artiste de ne nous offrir les objets de son invention que sous les faces les plus avantageuses.

z III. Amor. Eleg. 8. a *Aelianus Var. Hist.* XIII. 22.

LIVRE

LIVRE II.

DE LA COMPOSITION DU TABLEAU.

SECTION I.

L'INVENTION.

CHAPITRE XI.

Diviſions de la Peinture.

Dans la Peinture, le don de voir & de ſentir eſt en quelque ſorte l'aurore d'un beau jour. Cette aptitude tient le premier rang dans l'ordre des opérations de l'Artiſte. Dès le commencement de cet ouvrage j'ai montré de quelle néceſſité il eſt pour le Peintre qu'il ait l'eſprit juſte & le goût ſûr.

A moins que nous ne ſoyons éclairés par les idées les plus nettes qui naiſſent de la fineſſe du tact & qui ſe replient ſur le ſentiment, nous ne réuſſirons jamais dans un Art qui a la beauté pour objet principal, nous ne parviendrons jamais à lui donner toute l'expreſſion dont il eſt ſuſceptible.

Nous appellons Peinture l'expreſſion des objets viſibles par le moyen du deſſin & de la couleur ſur une ſuperficie plate. De-là il eſt évident qu'une expreſſion ſi bien déterminée doit parler aux ſens.

Il nous ſera permis auſſi de ſuppoſer ſur ce point le plaiſir que nous trouvons dans la perfection. Quel ſera le réſultat de notre définition & de ce principe? Qu'il faut que cette expreſſion ſoit parfaite [b]: qualité qu'on eſt toujours en droit d'exiger du ſujet même, dans lequel la perfection ſenſible eſt la beauté. Même perfection ſuivant la ſubordination : même beauté par rapport aux ſenſations. La nature embellie mérite ſeule d'être un objet de la Peinture & d'occuper l'Artiſte qui connoît la dignité de ſon art.

La perſuaſion de l'obſervateur eſt le fruit d'une expreſſion parfaite. L'empire de cette perſuaſion eſt tel qu'il produit l'illuſion des yeux. Dès lors le ſpectateur oublie l'Artiſte & tous les ſtratagêmes qu'il a employés: il ne s'entretient plus qu'avec l'objet repréſenté. L'émotion qu'il éprouve en contemplant un ouvrage qui porte ce caractere, eſt la derniere fin de cet art agréable. C'eſt alors que le talent parle à l'ame. Ce qui doit exciter des ſenſations pures ne comporte point de reſſorts groſſiers.

b Selon les principes d'un de nos Philoſophes, l'eſſence des Beaux-Arts & des Belles-Lettres conſiſte dans l'expreſſion ſenſible de la perfection. Voyez, *Réflexions ſur les ſources & les rapports des Beaux-Arts & des Belles-Lettres de Moſès Mendelſohn, dans les Variétés littéraires Tom. I.* p. 139. Quant à la Peinture en particulier, conſultez *le Cours de Peinture de de Piles.*

ſiers. On ne parviendra à ſon but dans aucun genre que par la perfection de l'objet qui s'offre à nos ſens. Le moyen de produire cette émotion, c'eſt le choix; & l'expédient de faire éclorre cette perſuaſion, c'eſt l'imitation de la nature [c]. Ce ſont ces deux objets qui ont fait jusqu'ici le ſujet de nos recherches.

Sans doute il s'eſt trouvé des Artiſtes d'ailleurs eſtimables, qui ſe ſont avilis en cultivant des parties trop baſſes du champ des Beaux-Arts. Tout ce qu'on peut faire pour eux, eſt de ranger leurs productions de ce genre au nombre des exceptions & de ne jamais les propoſer pour règle. Les auteurs de ces ouvrages méritent le nom de *Contempteur d'eux-mêmes* dans un ſens bien différent de celui dans lequel ou le diſoit autrefois de *Callimaque*.

[c] Le principe de l'imitation de la nature dans les Beaux-Arts, établi par M. l'Abbé Batteux, n'a pas paru ſuffiſant pour tous les cas à quelques ſavants d'Allemagne; M. Schlegel, Traducteur *des Beaux-Arts réduit à un même Principe*, réfute ce principe dans des diſſertations ſavantes. L'on a vu dans la note précédente, que Moſès Mendelſohn, d'après Baumgarten, fait conſiſter l'eſſence des Beaux-Arts dans *l'expreſſion ſenſible de la perfection*. „Si l'on demandoit à M. l'Abbé Batteux, „dit ce Philoſophe, quel moyen la nature a employé „pour nous plaire, & pourquoi l'imitation nous plaît, „ne ſeroit-il pas auſſi embarraſſé que le fut ce Philoſo„phe Indien par cette queſtion ſi connue: Et ſur quoi „repoſe la grande tortue?“

Au reſte nous ne jugeons pas la Peinture d'après les exceptions.

Un tableau eſt un tout qui ne peut bien ſe préſenter à nos yeux que par l'union des parties. Ces parties demandent ſouvent des embelliſſements & exigent toujours de la ſubordination. Dès que la ſubordination gagne dans les parties inférieures & que la beauté de l'enſemble découle de cette ſubordination, dès-lors il n'eſt plus difficile de trouver la dénomination pour la beauté des parties analogues.

Une contrée ſauvage n'eſt pas belle; mais la nature de cette contrée peut intéreſſer par ſa nouveauté & en même tems avoir pour l'effet de belles parties qu'on ne trouve point dans des cantons agréables. Par l'artifice de la lumiere & des ombres, par l'intelligence des couleurs locales, & par l'addition de l'idéal, ces parties deviennent ſuſceptibles d'harmonie dans l'enſemble & par conſéquent d'embelliſſements. Les aſpects les plus affreux du nord n'ont pas été plus ſtériles pour l'eſprit d'un *Aldert van Everdinguen*, que les caſcades agréables de Tivoli pour le génie d'un *Salvator Roſa:* au moyen de la ſubordination, le tronc hériſſé d'un chêne renverſé par l'ouragan, ne déparera pas le payſage d'un *Gaſpre Pouſſin* [a]. C'eſt ainſi que nous

[a] On en trouve des exemples dans l'ouvrage publié à Londre par Pondt & Knapton. On connoit les talents pour le

nous voyons quelquefois des roches & des ruines remplir le devant du tableau, pendant que nous découvrons dans un agréable lointain le plus beau temple dorique.

Laireſſe s' éleve avec force contre l'abus du *Pittoresque*, ou contre les ſites bizarres; mais ſans doute ſon zele l'emporte un peu trop loin là-deſſus. Evitons toujours l'exagération. La Critique a ſes *Sprangers* comme la Peinture.

Les ſujets de la nature viſible ſont infinis, mais ils ne ſont pas de la même valeur pour l'effet pittoresque. La Peinture emblématique permet à l'Artiſte de perſonnifier les êtres incorporels & poſſibles [e], tels que les vertus & les vices; au moyen de la fiction qui les revêt d'un corps, ils ſont reçus dans cet art comme des objets viſibles. Un art qui ſe propoſe de perſuader les yeux, ſe fonde ſur la vraiſemblance. Les loix de cet art ſont univerſelles pour

le payſage de *Gaſpre Dughet*, qui prit le nom de *Pouſſin*, parce que ce grand Peintre avoit épouſé ſa ſœur.

e Salvator Roſa qui mettoit autant de chaleur dans ſes vers que dans ſes tableaux, a fait un Poëme ſur la Peinture dans lequel il s' exprime ainſi:

— Che tutto quel, che la natura fa,
O ſia ſoggetto al ſenſo, o intelligibile,
Per oggetto al Pittor propone, e da.
Che non dipinge ſol quel, ch' è viſibile:
Ma neceſſario è, che talvolta addite
Tutto quel, ch' è incorporeo, e ch' è poſſibile.
Satire di Salvator Roſa.

pour l'invention, & ſi l'Orateur Romain nous définit bien cette invention en nous diſant que c'eſt l'art de trouver les choſes vraies ou ſi reſſemblantes aux choſes vraies qu'elles en rendent les cauſes vraiſemblables, nous pouvons meſurer là-deſſus l'invention poëtique & l'invention pittoresque. Quant à la derniere, ou l'appelle communément l'ordonnance ou la diſpoſition.

Au moyen de l'invention poëtique & de la diſpoſition pittoresque, le tableau eſt compoſé de figures d'un grand goût de deſſin; & par l'harmonie de la lumiere & de la couleur il eſt repréſenté reſſemblant à la nature. L'expreſſion des paſſions de l'ame anime les figures, & relève l'enſemble. On a quelquefois ſéparé l'expreſſion, comme une partie capitale; mais en général on l'a compriſe dans le deſſin.

La compoſition, le deſſin & le coloris[f], ſont donc les diviſions les plus ordinaires de l'art. L'invention & la diſpoſition ou l'ordonnance ſont des ſubdiviſions de la compoſition. Je ne trouve aucune raiſon de m'écarter de ces dénominations connues.

[f] Ce ſont là les diviſions d'un de Piles & d'un Felibien. *Leo Baptiſta de Albertis*, contemporain & parent du fameux Laurent de Medicis, & connu par une Lettre (Epiſto. X, 7.) d'Ange Politien à ce même Laurent de Medicis, diviſe pareillement la Peinture en *circumſcriptionem*, *compoſitionem*, & *luminum receptionem*. Junius, Scheffer & d'autres ſont un plus grand nombre de diviſions.

CHA-

CHAPITRE XII.

De la liaiſon du Poëtique & du Mécanique dans le premier plan du tableau.

Par une ſage diſtribution, par un deſſin correct, & par la magie de la couleur, le Peintre peut imiter avec vivacité la beauté de la nature. Mais tous les objets de la nature n'excitent & n'occupent pas nos paſſions. Il n'y a que la beauté de l'invention & de l'expreſſion des affections humaines qui donne ce dégré de perfection aux ouvrages de l'art. C'eſt par cette beauté que l'Artiſte peint pour l'ame & qu'il ordonne pour le jugement. Mais la portion mécanique prépare à la portion poëtique un corps, ou une enveloppe qui charme les yeux. Avant toute choſe le cœur veut être ſaiſi, l'eſprit veut être flatté, l'œil veut être ſéduit.

Tel eſt en peu de mots le plan d'un tableau parfait. C'eſt ce plan que je ſuivrai dans mes obſervations. Dans ce chapître je me propoſe de conſidérer l'enſemble avec l'Artiſte.

„L'invention, dit de Piles, trouve ſeulement „les objets du Tableau, & la Diſpoſition les place. „Ces deux parties ſont différentes à la vérité: mais „elles ont tant de liaiſon entr'elles, qu'on peut „les

„les comprendre ſous un même nom [g].“ Le choix continu du beau poura-t-il manquer à l'invention, & même à l'exécution? Non, je dis plus: le poëtique & le mécanique de l'art ne doivent être ſéparés ni de l'invention dans l'eſprit de l'Artiſte ni de l'exécution dans l'économie de l'ouvrage. Les Critiques veulent que l'imagination du Peintre ſoit vivement frappée de ſon objet, & qu'il ait l'original dans la tête, avant d'en commencer la copie ſur la toile [h].

Vous citerez, mon cher ami, à votre Artiſte l'enthouſiaſme comme un des meilleurs moyens, de réuſſir & vous lui décrirez ce mouvement comme une inſpiration céleſte. S'il vous demande, ce que les Critiques entendent par cette dénomination, faites-lui remarquer ce qu'il éprouve lui-même, lorsque, frappé par les effets piquants que le ſoleil du ſoir produit ſur les bois & ſur les cabanes de vos contrées, il arrête ces effets à coups de crayons ſur ſes tablettes, ou qu'il ébauche avec des traits ſpirituels quelque choſe de ſemblable. N'eſt-ce pas là un mouvement de l'ame produit par la vive repréſentation des objets? Ce mouvement ne

[g] *Idée du Peintre parfait.* Chap. XI.

[h] Et menti praeſens operis ſit pegma futuri.
Du Freſnoy de Arte graphica. v. 442.
Ceci n'exclut pas les maquettes ni les autres remarques que l'Artiſte peut faire ſur ſes tablettes.

ne ranimera-t-il pas les forces de l'Artiſte pour exprimer par l'art imitatif les choſes qui ont frappé l'imagination? C'eſt en excitant ainſi nos facultés pour l'imitation morale des caracteres vertueux, que ſans doute l'émotion la plus vive, comme celle de certains ſpectateurs du Théatre, reſſemble à l'enthouſiaſme, ſous une autre dénomination.

La délibération de l'Inventeur avec lui-même pour ſe décider ſous quelle époque & avec quelles circonſtances il repréſentera le plus convenablement un trait d'hiſtoire, eſt ordinairement l'occupation de l'eſprit tranquille. Mais cette conſultation, loin d'être contraire à la vivacité de l'imagination, ne produit que de bons effets lorsqu'elle préſide à l'ébauche du tableau; elle facilitera au Peintre, occupé à diſpoſer les objets, le choix des attitudes & la diſtribution avantageuſe de la lumiere. Jamais l'Artiſte ne découvre de nouvelles beautés, dont ſon tableau eſt ſuſceptible, ſans ſentir une certaine émotion, encore moins rendra-t-il ces beautés ſans éprouver ce ſentiment. L'enthouſiaſme a ſes dégrés. Ce mouvement de l'eſprit eſt un excellent moyen pour donner toute l'expreſſion à l'objet qu'on veut repréſenter, mais pour cela il faut qu'il ſe trouve dans une juſte relation avec ce même objet. M. Cramer dit que dans la haute Poëſie, ou dans la Poëſie ſacrée, „l'empire de

„l'en-

„l'enthouſiaſme ſe manifeſte en général dans le „choix des objets, dans l'ordre particulier des pen„ſées, ou dans le plan & l'arrangement du Poëme, „ainſi que dans la richeſſe & la variété de l'ex„preſſion &c." L'ordonnance n'a donc rien qui puiſſe réfroidir l'enthouſiaſme, dès que le ſujet eſt poëtique. C'eſt au moyen de cet enthouſiaſme que le Peintre durant l'exécution, ainſi que durant l'ordonnance, conſerve ſa chaleur, de même que le Poëte inſpiré; autrement ſon feu ſe ralentit, & ſe perd.

Nous venons d'examiner l'Artiſte ſous la face la plus avantageuſe. Repréſente-t-il une hiſtoire ou une bataille, il eſt, comme dit M. Batteux, touché de l'événement, & il eſt un des perſonnages qui agit & qui ſouffre dans la ſcene qu'il repréſente à nos yeux. Pour une bataille il nous offre la nature en deuil: la fumée & les vapeurs obſcurciſſent les montagnes, les demeures embraſées des hommes, nous préſentent une lumiere effrayante qui s'élance en ondes dans le lointain, & qui éclaire dans le voiſinage quelques phyſionomies alterées de carnage - - - L'Artiſte traite-t-il le payſage, il abandonne ſon ame aux douces impreſſions de la riante nature. Enchanté des teintes variées des prairies & des campagnes, il contemple le jeu des ombres & les accidents infinis de la lumiere - - - Une autre fois des rochers inacceſſibles, retracent

dans

dans ſon eſprit le ſouvenir des Alpes décrites par Haller, & augmentent dans ſon ame les ſenſations d'un ſaint transport: au milieu de cette ſolitude, il voit dans la roche des ouvertures, inacceſſibles aux humains, donner accès aux rayons du ſoleil; le bruit d'une chute d'eau interrompt le ſilence effrayant qui règne dans ce déſert. Tout cela agit ſur ſon eſprit, avant d'employer le pinceau & les couleurs pour donner du corps à ces effets divers. --- Peint-il des fleurs, il les aſſortit avec le goût d'une belle qui avec peu ſait embellir beaucoup; il les ordonne avec une agréable variété, ſoit qu'il les traite comme des acceſſoires ou des objets principaux: bien entendu qu'en ceci comme dans le reſte toute abondance ſtérile doit être interdite. C'eſt dans cette école que *Pauſias* s'eſt formé, & c'eſt ainſi qu'il peignoit ſans doute, quand il vouloit plaire à Glycere en imitant ſes couronnes de fleurs. --- Le Peintre rend-il d'autres objets inanimés, il penſe toujours au vrai ſimple; mais par le jeu des jours & des ombres, il ſait donner du prix aux moindres choſes & faire honte à des Artiſtes, & même à de grands Artiſtes, qui négligent ces détails dans les ſujets élevés.

Tout cela, dites-vous mon ami, eſt bon pour l'enthouſiaſme, ſans lequel l'Artiſte eſt mort pour l'invention. Mais dans quel rapport cette partie poëtique ſe trouve-t-elle relativement à l'ordon-

nance, qu'on pourroit expliquer par l'invention poëtique [i], lorsque cette ordonnance eſt le fruit de l'invention & qu'elle ne peut être que le réſultat de la manœuvre de l'Artiſte? A cette occaſion je vous

[i] J'ajoute que l'ordonnance peut être expliqué de la ſorte, en conſervant toujours les diviſions d'un de Piles, d'un Felibien, & les termes d'art les plus connus. M. Watelet, ayant diviſé cette partie de la Peinture, en Invention pittoresque & en Invention poëtique, a été repris ſur cette diviſion par l'Auteur de la *Lettre à M. ***. ſur l'art de peindre.* Cependant cette diviſion n'eſt rien autre choſe que la diſtribution, compriſe par du Freſnoy ſous le nom d'Invention. Une diſpute ſur la ſimple expreſſion, n'eſt, à ce qu'il me ſemble, qu'une diſpute de mots. Son Critique demande dans quel de ces deux genres excluſivement à l'autre placera-t-on l'hiſtoire? On pouroit également lui demander: Pourquoi excluſivement à l'autre, lorsqu'il s'agit de conſidérer chaque tableau d'après ces deux objets de l'Invention? Par exemple on appellera poëtique, ou la fable du tableau lorsqu'on médite quelle époque l'on choiſira pour repréſenter Alexandre malade & Philippe ſon Medecin rendu ſuſpect; & pittoresque ou le mécanique du tableau, lorsqu'on cherche la diſpoſition la plus avantageuſe des perſonnages & l'incidence de la lumiere capitale ou de quelque lumiere gliſſante? L'Invention opère dans l'un & l'autre cas. Ne ſeroit-il pas permis d'examiner ſéparément, ce qui doit être néceſſairement réuni dans un tableau? Perſonne n'a fait des objections de cette nature à l'Abbé du Bos ſur ſa diviſion de l'ordonnance en compoſition pittoresque & en compoſition poëtique, lorsque ce Critique, pour mieux déterminer les parties, dans lesquelles le Peintre s'eſt diſtingué, juge un tableau de *Paul Véroneſe* d'après ces deux qualités?

vous dirai de peſer les raiſons que j' allegue pour ſavoir s'il faut ſéparer l'enthouſiaſme de l'ordonnance, qui donne la réalité aux penſées poëtiques & qui réunit la variété.

On appelle la Peinture une Poëſie muette. C'eſt la partie mécanique qui diſtingue le Peintre proprement dit. Sur la route de la fiction, ou de la variété réunie par l'imagination ſelon les loix de la vraiſemblance, le Peintre & le Poëte ſuivent le même chemin. Alors nous appellons Poëtique, ce que le Poëte a le droit d'appeller Pittoresque. De là l'invention poëtique, miſe en oppoſition avec l'Invention pittoresque, que nous reſtreignons à la partie mécanique, ne doit nullement nous paroître étrange. La fiction a ſoin de fournir la fable du tableau, ainſi que nous allons le dire.

Je ne veux pas confondre ici ces notions poëtiques avec les connoiſſances mythologiques, je ne veux pas mêler l'eſſence avec l'ornement. S'agit-il de l'influence primitive des arts du deſſin ſur la Mythologie, dès lors le Peintre ſe trouve dans ſon domaine, ou du moins dans un domaine qu'il poſſede en communauté avec le Poëte.

L'invention poëtique prend ſon eſſor avec tous les priviléges dont jouit le feu de l'imagination. Tantôt elle parcourt les riantes campagnes de Tempé & de la fertile Theſſalie, ou elle cherche avec Horace au bord de la Fontaine murmurante de

Blandusie ces antres des rochers & ces ombres des chênes chantés par le Poëte. Tantôt elle se laisse entraîner par ce Peintre de la nature dans les contrées arides des climats brûlants de l'Afrique.

Là l'invention pittoresque suit la marche du Poëte : ici elle l'abandonne. C'est à dire, l'ordonnateur du tableau n'adopte que ce qui est susceptible de produire un effet agréable.

Il est vrai, les jours, les ombres & les couleurs locales, peuvent souvent animer, comme nous l'avons déja dit, les contrées les plus inhabitables, & assujetir à l'invention pittoresque jusqu'au séjour des Gnomes, ou, pour m'exprimer plus clairement, rendre toutes les scenes d'un tableau fécondes pour l'exécution. Mais comme cette sorte d'invention opère & choisit poëtiquement pour la machine du tableau, elle ne reçoit point la loi d'une imagination déreglée, contraire à l'effet du tout-ensemble.

D'un autre côté elle ne doit jamais sacrifier à l'effet pittoresque, quelque séduisant qu'il soit pour l'œil, ce qui pouroit embrouiller la fable du tableau, blesser la vraisemblance poëtique, choquer le costume & en un mot, offenser l'invention poëtique.

C'est à ces conditions que l'Artiste qui ambitione de produire un tout sans reproche, doit préparer l'action principale du tableau & la combiner avec les événements accessoires, ou méditer à loisir ce qu'on appelle la fable du tableau. Ce mot de

fable

fable qu'on oppoſe ici à celui de ſimple ſujet, ne ſauroit paroître équivoque en l'employant pour l'hiſtoire, à un homme qui n'eſt pas tout-à-fait étranger dans la République des lettres. Suppoſé que l'Artiſte ait à traiter le maſſacre des Innocents. Il tirera parti du trait d'hiſtoire, en méditant bien les circonſtances vraies, & en ajoutant quelques détails des plus vraiſemblables, propres à ſeconder l'effet; il diſpoſera & ordonnera le ſujet pour la fable du tableau. Aſſigner une place aux Magiſtrats ſur leur tribunal pour tenir la main à l'exécution de la cruelle ſentence; diſtribuer dans le lointain des Cavaliers pour couvrir l'affreuſe exécution; placer le grouppe de la mere la plus diſtinguée avec toute ſa ſuite, au milieu du tableau & l'expoſer à la lumiere capitale; faire remplir le devant du tableau ſur les côtés par des meres de l'ordre du peuple qui défendent & veulent ſauver leurs enfants: voilà les choſes qui entroient dans le plan de la diſtribution & dans l'économie du tout-enſemble, voilà celles qui formoient la baſe de l'expreſſion & des mouvements de l'ame, & qui caractériſoient le génie d'un *Rubens* [k]. La fable du tableau ſe diſtingue donc du ſimple ſujet choiſi par l'Artiſte, comme un plan bien ordonné ſe diſtingue d'une premiere ébauche.

k De Piles, *Converſation ſur la connoiſſance de la Peinture.*

Il eſt vrai, durant l'exécution, il pourra ſe rencontrer ſous le pinceau des beautés fortuites qui ne ſe trouvoient pas dans la premiere penſée de l'Artiſte. Rien ne l'empêche alors de les abandonner, ou, à l'exemple d'un ſage Capitaine qui ſait profiter ſur le champ des moindres circonſtances, de les faire entrer avec adreſſe dans ſon plan. Nous avons ſuppoſé l'invention & la diſtribution de l'enſemble, conçues d'abord dans la tête du Peintre: mais nous ſommes bien éloignés de vouloir circonſcrire des limites au génie dans les parties individuelles de l'art. Dans une infinité de cas, l'exécution du tableau eſt une invention continue & toujours agiſſante; & le connoiſſeur ſait gré à l'Artiſte quand il voit qu'il ſuit l'impulſion de ſon génie. Des traits caracteriſtiques entretiennent pour nous le Peintre dans un état d'activité & de vie; c'eſt par ces traits qu'il parle, & cela avec des expreſſions auſſi convenables, qu'un Ecrivain qui, par la propriété de l'élocution, donne de l'énergie à ſes penſées, & s'entretient avec des lecteurs intelligents. Et c'eſt cette invention, ſans ceſſe agiſſante, cette configuration, cette création ſi j'oſe m'exprimer ainſi, qui permet aux Artiſtes de nos jours de s'écrier avec ce Peintre de l'antiquité: *Il eſt plus agréable de peindre que d'avoir peint.*

Il

Il n'eſt donc rien moins qu'avantageux à l'art, qu'il s'éleve des Ecrivains qui, préocupés d'une diviſion utile dans ſon origine, veulent ſéparer entièrement le Poëtique du Pittoresque, ou pour parler plus exactement, du Mécanique. Prétendent-ils établir qu'à la vérité dans la premiere invention l'Artiſte opère comme le Poëte, mais que dès qu'il tient en main le pinceau ou le ciſeau, ce n'eſt plus le don poëtique, mais le talent mécanique qui agit chez lui? Il n'eſt pas encore décidé, ſi quelques uns des beaux eſprits qui apprécient tout d'après la meſure de leur verve poëtique, n'ont pas jugé à propos, dans la diſtribution des talents d'imiter le partage du Lion de la fable. Pouſſé par cet orgueil, Chapelain auroit pu s'élever au-deſſus de l'Arioſte. Chapelain, à qui il étoit permis de ſe contenter du choix & du plan de ſon Epopée, ſans s'embarraſſer de la Poëſie du ſtyle, a produit un ouvrage fait ſelon les règles de l'art, mais redouté du lecteur.

Un génie poëtique anime l'Artiſte digne de ce nom dans tous les traits qui dénotent le grand Maître. La facilité de la main, au moyen de laquelle les penſées les plus ſublimes parlent aux yeux, eſt un ſurcroit de mérite; & jamais le connoiſſeur ne prendra pour une diminution du talent poëtique dans l'art, la promptitude avec laquelle la main opère. Il eſt vrai, lorsque ces rapports du

Poëtique & du Mécanique ne ſe trouvent pas en conformité, il ne reſte que le ſimple Artiſan. Et les Artiſans appartiennent auſſi peu à la claſſe des Artiſtes, que les Savants dont nous venons de parler, appartiennent à celle des Gens de Lettres. Je crois que c'eſt là un des plus grands obſtacles qui nous empêche d'atteindre aux vraies connoiſſances. La pratique de l'œil, ſans laquelle la meilleure théorie eſt inſuſiſante, aura auſſi pour elle les témoignages unanimes du jugement, ſi d'ailleurs la prévention n'y met point d'empêchement.

Ces beautés fortuites qui naiſſent durant l'exécution, & qui m'ont entrainé à faire une petite digreſſion, ne ſauroient donc, par la raiſon qu'elles ſont fortuites, être comptées au nombres des parties qui, dans la premiere ébauche, doivent être combinées avec l'invention nommée poëtique pour le cannevas mécanique du tableau. L'invention poëtique s'arroge-t-elle l'unité d'action & de ſujet, l'invention pittoresque réclame l'unité d'objet liée à la premiere. L'invention poëtique ſe trouve-t-elle offenſée de voir choquer l'unité de tems & de lieu, l'invention pittoresque eſt inflexible par rapport au cannevas mécanique du tableau, quand, en indiquant plus d'un point de vue, ou en commettant d'autres fautes contre la perſpective, il pouroit réſulter plus d'un lieu, ou plus d'objets que l'œil ne peut ſaiſir à la fois.

L'inven-

L'invention poëtique a-t-elle ſoin d'exprimer les paſſions des principaux perſonnages, & de faire prendre part moralement aux perſonnages épiſodiques à l'action principale, il faut alors que chaque attitude, chaque geſte, ſeconde la machine du tableau, c'eſt à dire, il faut que chaque action ſoit analogue à la maſſe capitale & qu'elle ſerve à faciliter la liaiſon du grouppe principal avec les grouppes ſubordonnés.

Car c'eſt la fonction de l'invention pittoresque, de l'ordonnance ou de la diſtribution [1] de remplir agréablement pour l'œil le champ du tableau, par rapport à l'effet. Cette invention défend abſolument toute diſperſion des objets & toute diſtraction des yeux; elle hait toute répétition forcée de faces égales, tous les angles aigus, & tout ce qui peut avoir l'air de figures géométriques. Elle conſiſte donc, par le deſſin, dans une agréable combinaiſon de ces lignes qui contribuent à la beauté des objets particuliers, ſuivant leur nature & leur propriété; & par les attitudes & les loix de

1 M. l'Abbé Girard & d'autres ont remarqué qu'à la rigueur il n'y a point de mots parfaitement ſynonymes. Il eſt bon de ſe rappeller cette aſſertion dans ces dénominations pittoresques que l'on prend ordinairement pour des ſynonymes. Priſes enſemble elles expliquent le tout: elles font entendre une diſtribution d'objets faite avec un ordre que l'eſprit créateur de l'Artiſte diſpoſe pour l'effet pittoresque.

l'équilibre, elle consiste dans l'agencement des parties & des membres contrastés les uns avec les autres, au moyen dequoi tout le corps se dispose à un effet déterminé; enfin elle consiste dans une opposition tout aussi apparente des figures individuelles, qui se lient facilement avec un des grouppes. La même chose a lieu par rapport aux grouppes qui semblent se partager en masses entieres, mais qui, par la position & par le mouvement (quelquefois aussi par des échappés de lumieres & par l'amitié des couleurs locales les plus contigues) tâchent souvent de soutenir avec une seule figure le grouppe principal, & répandre l'unité sur tout le tableau:

> Que d'un art délicat, les pieces assorties,
> N'y forment qu'un seul tout de diverses parties.

Jamais l'Artiste ne réussiroit dans ces parties sans les avantages des couleurs locales, des jours & des ombres, & sans cette attention qui captive d'abord les yeux & qui leur procure ensuite du repos. Cette liaison des grouppes, inspire sans doute au Peintre la même satisfaction, qu'éprouve le Poëte dramatique, lorsqu'il est heureux dans la contexture & dans le dénouement de sa piece.

Mais il ne faut pas que cette opposition apparente des figures & des grouppes soit une opposition réelle; il ne faut pas que ce soit un contraste dur, disgracieux & mal lié. L'invention poëtique, dès qu'elle

qu'elle eſt abandonnée à l'imagination ſans frein, ſouffre l'aſſemblage des nains & des géants; l'invention pittoresque ou la diſtribution n'eſt pas ſi accommodante ni ſi ſouple [m]. Prenons l'exemple de *Timanthe*. L'antiquité vante l'idée ingénieuſe de ce Peintre par rapport à ſon Cyclope endormi. Pour exprimer la grandeur énorme de ce géant, il le fait environner par des Satires d'une petite proportion qui meſurent ſon pouce avec un thyrſe. La penſée eſt très-jolie, on ne peut que l'approuver; d'autant plus qu'il ſeroit dangereux de contredire une choſe qui a été ſi ſouvent répétée d'après les anciens. Toutefois les premieres notions de l'artifice des grouppes, me défendent expreſſément de trouver ce ſujet plus praticable pour une compoſition pittoresque, que ce contraſte dur dont nous avons parlé ci-deſſus. Vous en tirerez bien un *Callot* embelli, ou un *la Belle*, mais d'après nos idées actuelles du clair-obſcur, vous n'aurez, jamais, à ce que je crois, un tableaux gracieux & harmonieux dans toutes ſes parties [n], ſoit que le géant faſſe

[m] Eclairciſſements hiſtoriques ſur un Cabinet de Tableaux. p. 70.

[n] L'on poura ſans doute ſubordonner des figures d'enfants de petite taille à une figure d'homme au deſſus de la grandeur naturelle, à laquelle on voudra donner le nom de Poliphême, & rapprocher toutes les proportions de celles de la fameuſe ſtatue du Nil avec les petits enfants. Ce procédé donne en quelque ſorte d'autres propor-

faſſe partie du grouppe, ſoit qu'il ſerve ſeulement de fond ou de champ aux autres grouppes. D'ailleurs l'équilibre naturel du tableau pouroit ſouffrir dans cette occaſion, ce que je diſcuterai plus au long ci-après.

Je ſuis tout autrement touché du fameux exemple de l'Iphigenie du même *Timanthe*. Il eſt agréable pour un Critique de pouvoir oppoſer une production généralement approuvée à une autre qui l'eſt moins du même Auteur. Ce tableau mérite doublement notre attention, & comme un modele de la plus belle invention, & comme un original de l'expreſſion la plus ſavante des paſſions. Qu'on me permette de répéter ici les éloges qu'on a donnés à ce Peintre. On a dit de lui qu'il fourniſſoit toujours dans ſes tableaux plus de matiere à la réflexion que ſon pinceau ne ſembloit avoir exprimée: qu'à quelque haut dégré de perfection qu'il eut porté l'art, l'eſprit alloit encore au de-là.

En

proportions pour l'ordonnance, mais il ne donne nul fondement pour l'admiſſion d'un Cyclope dont la ſtature eſt telle qu'il faut ſe ſervir d'un thyrſe pour meſurer ſes membres. Peut-être n'eſt-il pas mal de rapporter ceci, à cauſe du Poliphême de *Jules Romain*, pour ceux dont les principes ſe trouvent ébranlés à chaque exemple de quelque grand Maître. Dans le tems que la ſcience du clair-obſcur étoit plus inconnue qu'elle ne le fut lorsque *Rubens* parut, on a pu recevoir comme parfaites des compoſitions diſparates qui excitoient d'ailleurs l'admiration par la correction & par l'expreſſion des paſſions.

En faiſant l'éloge de ce Maître, j'ai dit tout ce que l'on peut dire en général d'une ſavante invention dans des tableaux qui attirent & qui captivent le cœur & l'eſprit de l'obſervateur.

Si je pouvois, mon cher ami, vous ſurprendre au milieu de votre belle collection d'eſtampes, vous me feriez ſentir bien plus exactement toutes ces choſes d'après les ouvrages immortels de *Raphaël*, de *Rubens*, de le *Brun* & du *Pouſſin*. Nous trouverions l'Agamemnon de *Timanthe* dans l'Agrippine du *Pouſſin*, aſſiſe auprès du lit de Germanicus mourant, comme les Amateurs de la Poëſie retrouvent l'original de *Timanthe* retracé dans la tragédie d'Euripide [o].

o Il ne ſera pas ſuperflu ſans doute de rapporter le paſſage du Poëte Grec dans une traduction françoiſe: „Les Grecs „s'aſſembient autour d'Iphigénie. Agamemnon la voit „s'avancer vers le terme fatal; il gémit, il détourne „la vue, il verſe des larmes, & ſe couvre le viſage „de ſa robe.“

CHAPITRE XIII.

Des unités.

La poſſibilité de voir un objet repréſenté dans la nature, établit le principe de la vraiſemblance: une choſe qui ſe contredit dans la nature, ne perſuadera jamais nos ſens dans un tableau. Aucun objet ne ſe multiplie à nos yeux; il eſt impoſſible que nos regards fixent à la fois Enée abandonnant Carthage & bâtiſſant Lavinium. Le Peintre d'un tableau qui prend le point de vue tantôt haut tantôt bas, ſemble vouloir multiplier contre la nature la poſition de notre œil, ou forcer notre vue à parcourir plus d'un lieu à la fois. L'œil ne peut ſaiſir commodément qu'une action principale ſous le rayon viſuel; il hait toute diſtraction. La ſimple nature nous apprend toutes ces choſes, abſtraction faite à toutes les règles de l'art.

Mais le Critique y ajoute ſes obſervations. Lorſqu'il veut établir de certains principes pour l'enſemble harmonieux d'un tableau, il faut qu'il ait recours aux règles de l'art. Suivant les préceptes de la nature, de la raiſon & de la vraiſemblance, ces règles ſeront conçues en ces termes: L'Artiſte eſt dans l'obligation de ne repréſenter 1°. que ce qui arrive ou ce qui peut arriver dans une

une ſeule époque; 2°. que ce que les yeux peuvent ſaiſir d'un ſeul regard; 3°. que ce qui peut être renfermé commodément dans l'eſpace du tableau pour l'expreſſion de l'action principale & des événements ſubordonnés.

Voilà les trois unités [p], ſavoir le tems, le lieu & l'action, dont je viens de faire mention. Vous avez là, mon cher ami, les unités dans les parties, & par leur liaiſon une unité dominante dans l'enſemble du tableau.

Paul Veroneſe, dans ſon fameux tableau des Diſciples d'Emmaüs, bleſſe presque toutes les unités poſſibles. Perrault a jugé ſi ſolidement cette compoſition qu'on peut regarder ſa critique, comme une explication de la doctrine des trois unités. Dans un autre tableau, ce même Maître nous montre deux fois Europe avec le taureau. Mercure paroit dans cinq ſituations différentes dans une Peinture que le Rheteur Philoſtrate prend pour vraiſemblable, puisqu'il la donne pour vraie. Ce tableau eſt

[p] „Un tableau eſt un poëme muet, où l'unité de lieu, de „tems & d'action doit être encore plus religieuſement „obſervée, que dans un poëme véritable, parce que le „lieu y eſt immuable, le temps indiviſible, & l'action „momentanée. Perrault, *Paralleles des Anciens & des „Modernes.*" Ainſi les règles des unités ſont eſſentielles dans la Peinture & peut-être plus ſéveres que celles du Théatre, ſi nous en exceptions l'unité d'action.

eſt trop ſingulier pour ne pas rapporter la deſcription de ce Rheteur.

Le fils de Maïa vient au monde ſur le ſommet de l'Olympe. Les ſaiſons, après l'avoir emmailloté, ſe retirent. A peine eſt-il ſeul qu'il ſe débarraſſe de ſes langes & qu'il deſcend la montagne. Il vole les vaches blanches d'Apollon, & les fait entrer dans une caverne. Ce n'eſt pas encore tout. Au moment qu'Apollon va ſe plaindre de ce vol à la mere du jeune voleur, il lui dérobe encore ſon arc: la montagne, témoin de ces jolis exploits, rit de tout ſon cœur, ſur les tours de ſubtilité du jeune Dieu des voleurs.

Blaiſe de Vigenere a commenté Philoſtrate avec beaucoup plus d'érudition, que de ſaine critique: il ne dit pas un mot de la vraiſemblance choquée par cette multiplicité de ſcenes & d'actions, ni des trois unités, mieux obſervées par les Artiſtes des tems ſuivants. Ces unités ſont tellement de l'eſſence d'un bon tableau, & tout Peintre intelligent en ſent ſi bien la néceſſité, que le Critique n'a pas beſoin d'en recommander l'obſervation.

Pouvons nous croire que des tableaux d'un genre tout oppoſé, que des Peintures où l'on a enfreint toutes les loix des unités, n'ayent pas choqué les Anciens? Aurons-nous recours à l'expédient qu'emploie Scheffer [q] pour juſtifier Pline, qui ne

[q] *Graphice, p. 37.*

ne doit jamais avoir tort, quoiqu'après avoir dit *d'Ariſtide* qu'il avoit été le premier, qui ait exprimé l'ame & tout ce que les Grecs rendent par le mot *Ethe;* il attribue le même talent à *Zeuxis*, à *Parrhaſius*, & à d'autres Artiſtes de l'antiquité. Que fait Scheffer ? il prétend que cette contradiction n'eſt qu'apparente, qu'il y a eu deux *Ariſtides*, & que tous deux étoient Thebains [r]. Auſſi poſerons nous hardiment en fait, que Philoſtrate n'a pas ignoré l'unité néceſſaire de l'action : que ce n'eſt pas un ſeul morceau de Peinture qu'il nous décrit, mais une galerie compoſée d'autant de tableaux [s] que Mercure paroît de fois dans cette deſcription. Quant à la montagne qui éclate de rire, nous pouvons auſſi, ſauf le meilleur avis des interprètes, nous la repréſenter perſonnifiée comme un fleuve. Alors elle a pu rire comme un homme, & en juſtifiant l'Artiſte, nous pouvons conſerver notre gravité.

Rien de plus ſage ni de plus néceſſaire que de douter, lorsque l'autorité pouroit éblouir l'imitateur.

r Le P. Hardouin, dans ſon édition de Pline, parle auſſi d'un ſecond *Ariſtide*, éleve *d'Ariſtide* le Thebain.

s C'eſt ainſi que M. Boivin a diviſé fort heureuſement le bouclier d'Achille. De-là Pope a pris occaſion, de conſidérer les douze diviſions de Boivin, comme autant de tableaux. Les Amateurs connoiſſent le bouclier d'Achille, dans l'Eſtampe gravée par C. *Cochin* d'après N. *Vleughels*.

teur. Le hazard a voulu que les exemples en question ſe ſoient rencontrés chez les Modernes & chez les Anciens. Je reviens aux unités.

Dans les ouvrages épiques & dramatiques notre eſprit ne veut pas voir à la fois plus d'une action principale. Eſt-il donc étonnant, que, dans l'agencement du tableau en général, il ne ſouffre qu'une action ſimple avec des acceſſoires ſubordonnés? Le génie le plus éclairé ne juge pas les ouvrages de l'art d'après les choſes que la vue peut ſaiſir à la fois, mais d'après celles que l'Artiſte eſt obligé de lui repréſenter d'après les loix de la convenance. Car ici l'art ne ſouffre point d'exception.

C'eſt avec le même ſoin qu'on recommande la ſimple diſtribution des objets à la ſagacité de l'Artiſte. Se borner à un ſeul objet capital, eſt un devoir pour le Peintre, comme c'eſt une néceſſité pour l'œil le plus pénétrant. Les préceptes de la perſpective nous apprennent, que tout ce que nos yeux peuvent voir à la fois, eſt renfermé dans un angle, dont pareillement la plus grande dimenſion ne fait que la quatrieme partie d'un cercle. Les loix de l'optique nous impoſent l'obligation de porter notre plus grande attention ſur le grouppe principal, & dans ce grouppe ſur la figure, qui joue le principal rôle dans la fable du tableau.

Conſultons l'expérience: elle nous enſeignera l'unité du point de vue & de ce rayon direct, vis-

vis à-vis duquel toutes les lignes fuyantes & diagonales, diminuent leur force à raiſon de leur diſtance. C'eſt là un ordre de la nature, fait pour être ſuivi de tous les Artiſtes.

De-là on a grand ſoin de ne pas multiplier les jours qui pouroient diſtraire l'œil, ou qu'on n'apperçoit pas ordinairement dans la nature: on dédaigne même une lumiere brillante aux extrémités du tableau. Cette force diminuée des lignes diagonales qui s'éloignent du rayon principal, montre la raiſon pourquoi *Tamm*, dans ſes tableaux de fruit, diſtingue différemment les fruits placés proches des bords. Il donne aux grains d'une grenade entamée, à meſure qu'ils s'éloignent du rayon capital, un caractere marqué, qui manque aux grains du côté oppoſé; & ceux-ci, étant frappés de l'ombre, on ſent qu'ils pouvoient être affoiblis par plus d'une raiſon. Des curieux de peu d'expérience prendroient ces procédés pour des négligences: mais ce n'en ſont point, comme je l'ai fait voir dans la deſcription de quelques morceaux précieux de ce Maître [t].

Telle eſt l'unanimité des loix de l'invention poëtique & de l'ordonnance. L'unité d'action demandée par l'invention poëtique, eſt miſe en exécution par l'unité mécanique d'objet. La dépendance

[t] Eclairciſſements hiſtoriques, p. 207.

pendance de l'invention poëtique avec l'invention pittoresque, ou l'étroite liaiſon de l'une avec l'autre, me permet d'aſſocier l'unité d'objet avec l'unité d'action, comme une de ſes compagnes inſéparables [u].

On parvient à l'unité de ſujet par une heureuſe diſtribution, qui ne dépend pas ſeulement de la liaiſon des grouppes par le moyen du deſſin, mais auſſi de la pénétration de l'Artiſte dans l'accord de la lumiere & des couleurs. De-là il eſt difficile de toucher la théorie de l'unité de ſujet & de ſe rendre bien intelligible, ſans avoir recours d'avance à quelques propoſitions préparatoires d'une des parties de l'art qui, ſuivant l'ordre, ne ſera diſcutée que dans le ſecond Volume de ces Réflexions [x].

On ne devroit diſcourir de toute l'étendue de l'art, & par conſéquent de la ſcience du clair-obſcur, qui concourt à faire valoir l'objet principal de la compoſition, que vis-à-vis d'un tableau auſſi ſagement ordonné qu'heureuſement éclairé.

Le

[u] Il réſulte de-là, que quiconque voudroit ſéparer ces deux unités, en compteroit quatre. Voici comme s'exprime de Piles ſur cet objet: „Que s'il y a pluſieurs grouppes de „clair-obſcur dans un tableau, il y en ait un qui ſoit „ſenſible, & qui domine ſur les autres, en ſorte qu'il „y ait unité d'objet, comme dans la compoſition unité „de ſujet.“ Idée du Peintre parfait.

[x] V. Conſidération XLV.

Le clair-obſcur, terme par lequel on exprime le mot italien *chiaro-ſcuro*, veut être relevé ou modéré par l'emploi des couleurs claires ou obſcures, propres à chaque objet. La colonne de lumiere & d'ombre, étendue une fois ſur des objets, reſte invariable. Mais pour cette couleur naturelle, qu'on appelle *couleur locale*, tant par rapport au lieu qu'elle occupe, que par rapport au ton de lumiere que l'endroit comporte & que l'Artiſte a ſoin de fortifier ou d'affoiblir ſelon l'exigence du cas, il faut la répandre avec choix. Et c'eſt ce qui ſe pratique dans les endroits où la lumiere, après avoir fait le plus grand effet ſur la figure principale, doit paroître affoiblie, & où l'on oppoſe un corps opaque au corps lumineux: & c'eſt ce qui ſe pratique encore, lorsque dans le cas oppoſé un corps d'une couleur lumineuſe eſt deſtiné à relever la partie ombrée du tableau.

C'eſt ainſi que dans un tableau de converſation de la main *de van Dyk*, la principale Dame paroit vêtue de ſatin blanc. La lumiere du jour & la couleur éclatante de la robe ſe réuniſſent ſur cet objet; mais cette lumiere ſe trouve adoucie par le vêtement obſcur des autres perſonnages, ſans faire violence à la chûte ordinaire de la lumiere: un ajuſtement d'un gris clair ou d'une autre couleur lumineuſe tirera en avant de la dégradation ombrée,

on fera sortir du grouppe subordonné, une figure de la suite du principal personnage, figure qui sans cela placée à l'ombre n'auroit pas été remarquée.

Vainement voudroit-on se faire une juste idée de l'ordonnance, si l'on étoit novice dans l'artifice de l'accord de la lumiere & des couleurs, ou si on limitoit cet artifice au clair-obscur. C'est sur cet accord que le Peintre, en méditant l'ordonnance de son tableau, doit diriger son imagination. Dans ce procédé la peine est accompagnée d'agrément; & l'exécution est récompensée par la connoissance des reflets & par une infinité d'autres avantages, qui naissent sous la main de l'Artiste & qui communiquent souvent à son ouvrage des beautés inatendues. C'étoient-là les avantages de plusieurs grands Maîtres, c'étoit-là les parties brillantes qui ont ébloui tant de curieux, & qui les ont rendus indulgents sur leurs fautes contre le dessin. - - -

J'ai encore un mot à dire de l'unité de lieu. On y manque de deux manieres: d'abord en blessant l'unité de l'époque ou du tems, & avec cette unité la vraisemblance poëtique du tableau: ensuite en choquant les règles de la perspective, & avec ces règles la vraisemblance mécanique.

Je blesse l'unité de lieu, si voulant réunir dans un tableau, les exploits de Scipion l'Afriquain dans la partie du monde dont il porte le surnom & ceux qu'il

qu'il a faits en Eſpagne, ou ſi voulant repréſenter la *continence* de ce héros, lorsqu'il rend au jeune Allucius [y] ſon épouſe, je plaçois cette action glorieuſe ſur le premier plan du tableau, & Carthage embraſé dans le lointain. Laireſſe ne veut ſuivre cette règle que pour ſes tableaux hiſtoriques, mais nullement pour ſes compoſitions morales, ou ſymboliques. Ceſar Ripa avoit ſu tellement lui inſpirer le goût des repréſentations emblêmatiques, ou plutôt ce genre avoit été ſi lucratif pour lui, qu'il l'avoit aimé toute ſa vie, de ſorte qu'il étoit bien éloigné de ſoupçonner de l'obſcurité & de l'affectation dans les compoſitions de Ripa. Mais comment déſaprouver ces compoſitions myſtiques & allégoriques, l'union de divers points de tems, puisqu'elles peuvent s'autoriſer de la fameuſe Ecole d'Athenes de *Raphaël?*

Je ſouhaiterois ſeulement que tous les Artiſtes qui traitent des ſujets myſtiques, peigniſſent auſſi comme *Raphaël.* Dès-lors les tableaux les plus obſcurs trouveroient toujours des interprêtes qui ne manqueront pas de nous en donner des deſcriptions tant bonnes que mauvaiſes. Quant aux tableaux de ce genre d'un mérite inférieur, nous pouvons nous paſſer d'en avoir une explication [z].

[y] *Livius* XXV, 50.

[z] On dit de *Pietro Liberi: Non repreſentò quaſi mai iſtorie: ma penſi parechie favole, e moltiſſimi geroglifici alcuni de' quali*

Vous pouvez voir dans de Piles [a], qui veut qu'on apporte beaucoup de circonſpection dans ce genre de Peinture, toutes les explications qu'on a faites de l'Ecole d'Athenes : Vaſari, contemporain de *Raphaël*, prétendoit y trouver l'accord de la Philoſophie & de l'Aſtrologie avec la Théologie : pluſieurs graveurs qui ont donné ce ſujet au public, ont cru y rencontrer un autel érigé au Dieu inconnu, & ont mis une inſcription tirée des Actes des Apôtres ; enfin *Auguſtin Venitien* a été encore plus loin, lorsque dans le grouppe des ſix figures qu'il a gravé, il a métamorphoſé Pythagore en St. Marc, & la figure agenouillée à côté du Philoſophe, en Ange Gabriël. Quoi qu'il en ſoit, je doute que ces ſortes de compoſitions réuſſiſſent auſſi bien dans un tableau que dans un frontiſpice de livre : par exemple, il n'y auroit rien à dire à l'inventeur d'une eſtampe miſe à la tête des œuvres de Virgile, s'il plaçoit ſous un même ſeul point de vue tout ce que ce Poëte a chanté.

Peut-être, en ornant la compoſition pittoresque d'un buſte de marbre ou d'un tableau relatif au ſujet, parviendroit-on plus heureuſement à ce but. En peignant l'aventure d'Antoine & de Cléopâtre,

de' quali egli ſolo forſe intendera. Deſcrizzione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia. Proemio p. 55.

[a] Cours de Peinture.

pâtre, on pourroit placer dans le tableau, soit en bronze soit en marbre, Hercule & Omphale, comme figures allégoriques. Sylla fit décorer son Tusculum du tableau représentant la prise du camp des Samnites. Et pourquoi ce trait d'histoire ou quelque trait semblable, ne pouroit-il pas être subordonné comme épisode à quelque événement de ce fameux Dictateur, si l'événement en question est arrivé dans son palais? Mais comme tous les héros ont leurs taches, il y a un choix à faire dans leurs actions; je ne voudrois pas qu'on prit pour ornement du tableau le procédé aussi lâche que barbare de Sylla [b], lorsqu'il fit abattre les arbres des jardins d'Académus, situés aux portes d'Athenes, à moins qu'on ne voulut caractériser son ame inflexible.

Je blesse infailliblement l'unité de lieu, & en même tems la vraisemblance méchanique, si je manque le vrai point de vue, avec les points latéraux des corps inclinés, où tout doit se rapporter à un même horizon ou à un même point de vue.

Dans un tableau il ne peut y avoir qu'un horison. Or quel inconvénient ne résulte-t-il pas si, au lieu d'observer cette règle, je place les objets tellement à contre-sens, que les lignes tirées de leurs surfaces, aboutissent toujours à des points de vue

b Pausanias & Plutarque dans la vie de Sylla.

multipliés ? C'eſt-là transporter l'obſervateur en pluſieurs endroits à la fois [c], & vouloir exiger de ſa vue des choſes impoſſibles.

C'eſt de cette eſpece que ſont la plupart des payſages, qu'on trouve parmi les Antiques précieux tirés des fouilles d'Herculanum [d]. Les fabriques qui s'y trouvent ſe raportent à l'horiſon le plus haut, & le payſage ordonné pour le tableau tend à l'horiſon le plus bas, ſans parler de la diſproportion des figures par rapport aux édifices, ni de

c Perrault appelle pécher contre l'unité qui doit ſe trouver dans la compoſition d'un ſujet, ce que j'appelle ici bleſſer l'unité de lieu. Il entend ſans doute l'unité de ſujet, mais cette unité dépend ſingulierement, comme je crois l'avoir prouvé, du ton des jours & des ombres. „Je „ſoutiens, dit Perrault en parlant du tableau de *Paul „Veroneſe* repréſentant les Diſciples d'Emaüs, qu'il n'y „a pas mieux gardé l'unité qui doit être dans la com„poſition d'un ſujet, qu'il l'a fait en qualité d'Hiſto„rien, puisqu'il a mis deux points de vue dans ſon „tableau, l'un pour le payſage & l'autre pour la chambre „où le Sauveur eſt à table avec ſes Diſciples: car l'hori„ſon du payſage eſt plus bas que cette table, dont on „voit le deſſous qui tend à un autre point de vue beau„coup plus élevé: faute de perſpective qu'on ne par„donneroit pas à un Ecolier de quinze jours."

d Le Comte de Caylus dans les *Mémoires de l'Académie Royale des Inſcriptions & Belles-Lettres*, & Paſſerius dans les *Picturis Etruſcorum in vaſculis*, cherchent à prouver tous deux que les Anciens ont connu la perſpective.

de celle des figures & des édifices relativement aux champs ſur leſquels ils ſont placés. Les Anciens auroient-ils eu comme nous, des Peintres *Paſtici*, qui de pluſieurs tableaux, compoſoient un tout, ſi d'ailleurs nous n'abuſons pas ici de ce terme? *Diſjecti membra Poetae!* eſt tout ce que nous pouvons dire à la vue de ces productions iſolées; elles ont beau nous offrir quelques beautés de détails, elles ne ſauroient nous plaire, dès qu'il n'y règne point d'accord. Sans doute nous n'avons pas toujours atteint la hauteur des Anciens, nous n'avons pas des Horace à leur oppoſer: mais du moins dans la Peinture ils avoient des êtres ſemblables à nos Bavius.

CHAPITRE XIV.

Observation de la vraisemblance mécanique & poëtique en général.

Les unités, mon cher ami, nous conduisent au précepte qui nous enjoint d'observer la vraisemblance, & nous indiquent la source même. Pour produire la persuasion, vous établissez que l'observation du vraisemblable est une loi indispensable dans la Peinture. Cherchez, examinez le vrai, dirois-je volontiers à chaque Artiste, & vous parviendrez au vraisemblable dans l'art! Le plaisir que notre imagination trouve dans les choses visibles, suppose originairement la présence réelle de ces choses, & dans les arts d'imitation leur présence possible. Tout ce qui contredit cette présence des objets, ou tout ce qui s'oppose aux circonstances qui accompagnent d'ordinaire ces objets, ne sauroit jamais me persuader dans l'imitation, qui doit me retracer dans l'esprit les choses absentes, ou faire naître dans mon imagination des images agréables de ces choses. Sans cela comment pourois-je admirer le génie de l'Artiste & puiser dans son industrie un nouveau plaisir?

L'imagination quelque riche qu'elle soit, n'est pour le tableau qu'une imagination fantasque, si l'Arti-

l'Artiſte dédaigne de porter un œil attentif ſur les phénomenes de la nature, ou ſur les vraies circonſtances d'un événement: s'il néglige de me montrer la lumiere gliſſante du jour qui baiſſe ſur les tiges des arbres; ou s'il m'offre des batteries de canons devant Troye aſſiegée, & s'il introduit ſur la ſcene un héros de l'ancienne Grece qui, ſe tenant loin de la mêlée, porte en main une lunette d'approche. En général le tems, le lieu, le coſtume veulent être raiſonnés, & il ne ſuffit pas à l'Artiſte d'obſerver l'équilibre dans ſes attitudes & dans ſes mouvements, il faut encore qu'il ſe conforme aux bienſéances, & qu'il s'attache, dans l'expreſſion des paſſions, à rendre la dignité des perſonnages.

Je ſerai trop longtems à deviner l'aventure d'Alcmene, ſi le Peintre me la repréſente de jour, & s'il oublie que Jupiter avoit ordonné à Phebus de prolonger la nuit pour n'être pas troublé par le retour d'Amphitryon. Comment chercher un grand Prêtre des Anciens dans l'attitude rampante d'un Moine mandiant? Jamais je ne me laiſſerai perſuader par l'attitude d'un perſonnage, contraire à toutes les loix du mouvement; & jamais je ne pourois goûter une figure qui ſemble exécuter une action violente, ſans avoir le contrepoids néceſſaire qu'exige une pareille contention de ſes forces. Mais ce qui me perſuade encore moins, ce

ſont

ſont les faux aſpects dans les édifices qui offrent, contre les règles du point de vue, les mêmes proportions de direction. Les fautes ou les inadvertances de la derniere eſpece, bleſſent le mécanique, & celles de la premiere le poëtique de la compoſition. Cependant l'un choque plus la vraiſemblance que l'autre [e].

La vraiſemblance, lorſque la magie du coloris a attiré l'œil, eſt la premiere choſe qui frappe le curieux dans un tableau. Lorſque l'Artiſte a eu ſoin d'obſerver le vraiſemblable, le Spectateur eſt porté, ſans autre examen, à prendre pour vrai ce qu'on offre à ſes yeux. Car il n'y voit rien de contraire à la vraiſemblance :

> Le vrai peut quelquefois n'être pas vraiſemblable.
> Une merveille abſurde eſt pour moi ſans appas ;
> L'eſprit n'eſt point ému de ce qu'il ne croit pas.

Ce précepte de Boileau touchant l'art dramatique, précepte que l'Académie françoiſe a amplement diſcuté dans ſa critique du Cid, eſt pareillement applicable à la Peinture.

Eſſayez, mon cher ami, de prendre pour exemple une contrée de la Suiſſe. Vous ſavez que les comparaiſons empruntées de la vie champêtre, ſont

e V. *Réflexions critiques ſur la Poëſie & ſur la Peinture, par M. l'Abbé Du Bos. Tom. I. Section XXX.* Nous devons à cet excellent Critique cette diviſion en vraiſemblance mécanique & en vraiſemblance poëtique.

ſont celles qui fatiguent le moins notre patience. Vous vous rappellez ces vers de Haller ſur les Alpes : *Une étroite vallée, habitée par des ombres rafraîchiſſantes, ſépare les objets voiſins de différentes zones. Brinkmann*, Payſagiſte de réputation [f], avoit parcouru une contrée ſemblable. Ici il marchoit ſur des glaçons, & à un pas plus loin il trouvoit des fraiſes mûres. Il m'envoya le deſſin de cette vue, touché en Maître ; mais c'eſt là proprement le ſujet d'un tableau. Cependant quand il en auroit fait un tableau, il ne perſuadera jamais que ceux qui ne formeront aucun doute contre la vraiſemblance du ſujet. Le vrai même a beſoin d'explication, pour ceux qui n'ont pas été à portée de voir dans la nature les objets reproduits par l'art ; à moins de cela, le ſujet ne peut pas faire une vive impreſſion dans l'eſprit de l'obſervateur.

C'eſt de cette premiere impreſſion que dépend le preſtige d'un tableau. Le vrai en général fait moins d'impreſſion ſur nous que le vraiſemblable, lors ſurtout que nous nous ſommes familiariſés avec celui-ci au moyen des images les plus agréables, & que celui-là ſe trouve en contradiction avec nos mœurs,

f *Philippe Jérome Brinkmann*, Conſeiller à la Cour Electorale Palatine, & Inſpecteur de la galerie de Peinture de Manheim, mourut en 1760. Rien de plus ſpirituel que la touche de ſes arbres. V. Eclairciſſements hiſtoriques. p. 251.

mœurs, ou du moins avec nos idées les plus universelles. Auſſi le vrai ne peut-il ſe rendre recommandable que par les agréments qui nous donnent tant de goût pour les ſujets fabuleux. Sévere pour l'hiſtoire, nous ſommes aſſez indulgents pour la fable. Pour produire la perſuaſion pittoresque, ou l'illuſion des ſens, nous n'empruntons que les images agréables de la ſimplicité des mœurs primitives. Lorsqu'on nous offre les héros de l'Iliade, apprêtant eux-mêmes leurs repas, nous trouvons peut-être, au premier aſpect du tableau, que ce ſont des images moins vraiſemblables, que quand Phebus, ſortant du ſein de la mer, & aſſis ſur le ſiege éminent de ſon char de feu, conduit ſes fougueux courſiers ſur les nuages lumineux. Les Beaux-Arts connoiſſent trop bien le monde fabuleux, pour y trouver quelque choſe contre la vraiſemblance. Pour la Peinture je me fait fort de le prouver: pour la Poëſie j'en remets la diſcuſſion à M. Remond de Saint-Mard [g].

Si nous rejettons quelques unes des repréſentations tirées de l'empire de la fable, ce n'eſt aſſurément pas à cauſe de leur peu de vraiſemblance. Il eſt auſſi peu vraiſemblable de voir les mains élevées de Daphné fugitive ſe terminer par les doigts en

[g] V. *Oeuvres de M. Remond de St. Mard*, Tom. IV. le commencement de la Poëtique.

en rameaux de laurier, que de voir la tête de Lycaon ſe métamorphoſer en celle d'un loup : toute la différence qu'il y a dans ces deux ſujets, c'eſt que l'œil trouve plus de charmes à contempler l'un que l'autre. David Hume, dans ſon diſcours ſur la Tragédie, dit que les Peintres ont recours ordinairement à Ovide, „dont les fictions, ajoute-t-il, „ſont à la vérité agréables & intéreſſantes, mais „dont les ſujets ſont à peine aſſez naturels & aſſez „vraiſemblables pour la Peinture.“ Si j'adoptois ſans reſtriction la premiere propoſition de M. Hume, je ne nierois pas non plus la ſeconde. J'aimerois mieux dire : les fictions d'Ovide ſont agréables & intéreſſantes dans les tableaux, & par cela même qu'elles le ſont, elles ſont aſſez naturelles & aſſez vraiſemblables pour la Peinture. Car ſans cette derniere qualité, la premiere ſeroit nulle ; & le ſpectateur, arrêté par la premiere impreſſion, ſecoueroit la tête à la vue d'un tableau, dont le ſujet ne lui paroîtroit ni naturel ni vraiſemblable, & s'écrieroit avec Horace : *Incredulus odi.*

Souvent il eſt arrivé que le tems & l'emploi réitéré des Poëtes & des Artiſtes, ont donné à une circonſtance un plus haut dégré de vraiſemblance que n'en peut avoir une autre circonſtance, plus d'accord avec l'Hiſtoire & avec la Chronologie. On eſt étonné de la rencontre d'Enée & de Didon, quoiqu'ils ayent vêcu à trois cents ans l'un de

l'autre. Auſſi Virgile a-t-il eſſuyé les traits de la critique à ce ſujet [h]. Cependant les Poëtes & les Peintres qui l'ont ſuivi, ſont parvenus à nous familiariſer avec cette repréſentation : du moins dans la Peinture elle a ceſſé d'être choquante pour nous. Mais, dans un tableau de Didon, un génie avec la couronne murale ſur la tête, ne feroit connoître qu'à un bien petit nombre la fondatrice future de la ville de Carthage, quand même ce tableau, compoſé d'après les témoignages les plus irrécuſables de l'hiſtoire, renfermeroit quelques unes de ſes aventures, poſtérieures à ſon arrivée à Carthage. Au contraire donnez ce génie à Enée, au moment qu'il prend congé de Didon plongée dans la douleur. Qu'il paroiſſe au milieu des Amours affligés, & avec l'Hymen lui-même éteignant ſon flambeau; qu'il ſaiſiſſe d'une main le héros à côté de la Princeſſe, & que de l'autre il montre dans le lointain ſa flotte prête à faire voile : tout ſpectateur qui connoîtra ſon Virgile trouvera le deſtin d'Enée & la fondation de la ville de Lavinium déſignés par

[h] Virgile a trouvé un illuſtre défenſeur dans Newton. L'on ſoutient, d'après le ſyſtême de la Chronologie de ce grand Mathématicien, qu'Enée & Didon ont été contemporains. V. *Lamotte, Eſſay upon Poetry and Painting*, & les remarques de l'Abbé Banier ſur les *Métamorphoſes d'Ovide*. Les meilleurs raiſonnements en faveur de Virgile ſe trouvent dans l'édition de ce Poëte, donnée par M. le Conſeiller Heyne de Gottingue.

par les geſtes de ce génie. Vous ne voyez-là, mon cher ami, que des images ſymboliques; ſi vous voulez les conſidérer comme des figures allégoriques, je pourai les juſtifier par le tableau d'*Aetion* repréſentant le mariage d'Alexandre & de Roxane ſujet décrit par Lucien. Je diſcuterai ailleurs, juſqu'à quel point les emblêmes & les ſymboles ſont admiſſibles dans la Peinture [i].

Cependant les Peintres auroient tort de citer en leur faveur cette licence de Virgile. Il eſt certain que les erreurs des Artiſtes ont introduit dans les arts une ſorte de tradition; il ſera plus difficile de réformer ces erreurs que ne l'ont cru ceux qui, portés par des motifs très-louables, les ont indiquées dans leurs ouvrages [k]. L'Artiſte doit en profiter pour s'approcher de plus en plus de la vérité: pour ſaiſir la juſte idée de certains ſujets, il ſera toujours mieux de recourir aux ſources, ou de con-

 ſulter

i V. Chapitre XXX.

k Les ouvrages que les Artiſtes peuvent conſulter ſur cet objet, ſont, parmi les Anglois, *l'Eſſai* de Lamotte que j'ai cité dans la note précédente; parmi les François, le *Traité des Erreurs des Peintres* de Pelletier, & parmi les Allemands, *Von den Irrthümern der Mahler in bibliſchen Bildern*, de l'Hiſtoriographe Horn, connu ſous le nom de Huldreich. On avoit déja ſur cette matiere une Diſſertation latine qui mérite d'être lue, ſous le titre: *Amœnit. Theol. Diſc. 2.* du D. Jean Fabricius, Abbé de Koenigslutter.

ſulter quelques Savants de ſes amis, que de s'en rapporter aux ſimples gravures faites d'après les productions de ſes devanciers [1].

Conſulter quelques Savants de ſes amis? - - - Oui, la maxime eſt judicieuſe, & je la répéterai ſouvent. Cependant elle n'enorgueillira pas le Savant qui n'eſt que ſavant. Car quand il ſauroit tout le dictionnaire de Pitiſcus par cœur & qu'il put ſatisfaire ſur le champ à toutes les demandes d'un Peintre, s'il ne réunit pas le goût du beau, à la connoiſſance de l'hiſtoire ancienne & moderne des arts, il ſera toujours un conſeiller fort ſec & un guide ſouvent peu ſûr pour l'Artiſte. Quel doute! me direz-vous, & quelle preuve rapportez-vous pour appuyer votre aſſertion? - - - Le ſavant ouvrage de Pitiſcus lui-même, ou les doutes écrits de Prideaux, à votre choix: je dis plus, les productions de ce genre me fourniroient un nouvel exemple de la vraiſemblance poëtique bleſſée.

Je

[1] La bile de Laireſſe s'échauffe, quand il voit que les Peintres, au-lieu de lire les Métamorphoſes d'Ovide, s'en rapportent aux Peintures ou aux Gravures qu'en ont faites leurs devanciers. Il en eſt de même des ſujets empruntés des Hiſtoires ſaintes: ceux qui ont traité ces ſujets n'ont pas prétendu ſans doute avoir épuiſé la matiere. Un homme de génie, loin de s'en tenir aux anciennes repréſentations, enviſage ſon ſujet, ſouvent traité par d'autres, ſous de nouvelles faces, & ſait le rendre piquant par des additions judicieuſes.

Je n'entrerai point dans les détails sur la vraisemblance assez douteuse des jardins de Babylone, que bien des Artistes ont représentés suspendus en l'air; je laisse à nos Architectes le soin de discuter cette matiere. Je pense aussi que les termes pratiqués à quelques pilastres d'anciens édifices, ont bien plutôt pour principes les idées arbitraires ou le goût bizarre du Dessinateur, qu'une allusion convenable aux colonnes persannes & aux cariatides inventées plus tard. L'on sait que l'origine de ces sortes de colonnes, laissant à part toute chronologie, est trop injurieuse aux Perses, pour que nous puissions croire avec quelque fondement, que cet ordre ait été toleré dans le siecle des Darius, & pour que nous puissions le représenter comme vraisemblable dans un édifice de ces tems reculés. Les colonnes persannes & les caryatides sont des figures entieres: avec de certaines modifications elles peuvent être admissibles. Mais comment accorder les ordres grecs qu'on trouve assez généralement pratiqués dans des tableaux où l'on voit des édifices, attribués à d'anciens Monarques Assyriens, ou selon Josephe au Roi Nabucodonosor? Comment excuser les termes, inventés & pratiqués par les Italiens? Comment défendre les colonnes accouplées, dont l'antiquité ne remonte guere plus haut qu'à une couple de siecles? Comment tolérer les colonnes entées & canelées, imaginées par les Italiens, & employées

par un Borromini, qui en a fait un usage si fréquent? Fiction pour fiction, si l'on vouloit adopter l'Architecture des Anciens de Fischer, elle fourniroit peut-être quelque chose de vraisemblable, ou du moins elle donneroit un certain goût Egyptien, qui n'auroit rien de choquant pour des yeux exercés, en considérant l'ordonnance entiere d'un édifice.

Mais c'en est assez sur cet Article. Il est tems de jetter un coup d'œil sur le sujet que j'ai à traiter dans le chapitre suivant, je veux dire *le Costume*. Avant d'entrer en matiere je ferai une remarque. Le costume est sujet à éprouver des révolutions: la vraisemblance mécanique ne l'est jamais. Autrement il faudroit que les loix de la statique, de la pondération & de l'assiette avantageuse des corps fussent sujettes à varier. Les fautes contre le costume renferment du moins quelque chose de possible dans un cas supposé. Au lieu qu'en péchant contre la vraisemblance mécanique, vous privez votre tableau de toute justesse, parce que par-là vous supposez des choses impossibles dans la nature. Vous jugerez, mon cher ami, par ce que je vais dire, si j'ai trop de condescendance pour les fautes contre le costume.

CHA-

CHAPITRE XV.

Du Coſtume en général, & des ſecours pour en acquérir la connoiſſance.

Je ne voudrois pas que l'Artiſte ſacrifiât des avantages réels par rapport à l'effet de ſon tableau à des futilités de critique, & je lui pardonnerois d'ignorer ſi chez les grecs les portes des maiſons s'ouvroient en dedans, & ſi chez les Romains elles s'ouvroient en dehors [m]. Je n'exigerois pas non plus de lui, qu'il décidât la queſtion qui partage les Savants, ſavoir ſi le tombeau de Jeſus Chriſt avoit été taillé dans le roc ou conſtruit de pierres rapportées [n]. Mais après des informations & des recherches néceſſaires ſur le ſujet qu'il veut traiter, il fera le choix le plus judicieux. Le tombeau du Lazare étoit un caveau d'une ſeule pierre.

Je voudrois ſeulement qu'on ne nous offrit pas les Diſciples d'Emaüs avec des roſaires, ni les perſonnes de la nôce de Cana avec le faſte de la No-

m Plinius XXXVI, 15. & Sagittarius *de Januis veterum.* C. XXII. §. 11.

n Saumaiſe & d'autres Savants ont pretendu que ce tombeau étoit fait de pierres rapportées, mais le Profeſſeur Cruſius de Wittenberg a prouvé dans une Thèſe, ſoutenue en 1757. qu'il étoit creuſé dans le rocher.

bleſſe venitienne. Je pardonne moins à *Sebaſtien Ricci*, Peintre ſi eſtimable d'ailleurs, d'avoir ſuivi ſur ce point *Paul Veroneſe*, qu'à *Carletto*, fils de ce dernier, qui devoit ſuivre naturellement le goût de ſon pere. *Ricci* n'avoit pas beſoin de prendre des formes étrangeres.

Pour les vêtements, les armes & les vaſes de ſacrifice des nations, l'Artiſte doit étudier ces choſes dans les ouvrages qui les ont fait connoître, ſoit par des deſcriptions, ſoit par des eſtampes. Felibien & Laireſſe peuvent être conſultés pour les deſcriptions, & Sandrart pour les eſtampes. Cependant les ſources les plus fécondes de cette agréable étude, ſont les bas-reliefs des Anciens [o] ſi inſtructifs par rapport à l'hiſtorique de leur repréſentation. La colonne trajanne [p] à contribué à former plus d'un Artiſte.

Les ſavants modeles du *Pouſſin* nous offrent le Coſtume en général, l'Architecture & le caractere natio-

o C'eſt dans cette claſſe qu'il faut ranger l'ouvrage intitulé: *Admiranda Romanorum Antiquitatum veſtigia anaglyptico opere elaborata*, gravé à l'eau forte par *Pietro Santi Bartoli* en 81 planches & expliqué par Bellori.

p *Columna Trajana, ſ. hiſtoria utriusque belli Dacici a Trajano Caeſare geſti, ex ſimulacris, quae in Columna ejusdem Romae viſuntur, collecta. Auctore Fr. Alphonſo Giacono.* L'ouvrage eſt gravé en 128 planches, par *Pietro Santi Bartoli.*

national des pays en particulier. Ce grand Artiſte [1] nie à la vérité qu'on puiſſe enſeigner le coſtume. Mais ſur cet Article même, ſes tableaux ſont-ils autre choſe que des leçons?

On a prétendu remarquer une exception dans un de ſes tableaux repréſentant le Baptême de Jeſus-Chriſt dans les eaux du Jourdain. St. Jean verſe de l'eau ſur la tête du Sauveur, contre l'uſage re-

[1] „Le *Pouſſin*, dans le huitieme *Entretien ſur les Vies &* „*les Ouvrages des plus excellents Peintres anciens & mo-* „*dernes*, de Felibien dit: que la Convenance, la Beauté, „la Grace, la Vivacité & *le Coſtume*, ſont des parties du „Peintre, & ne ſe peuvent enſeigner.“ Avec tout le reſpect qui eſt dû à ce grand homme, je crois qu'il faut recevoir ce jugement avec de certaines modifications, & dire que le génie ne ſe donne pas pour traiter les parties en queſtion. Le *Pouſſin* n'étoit pas encore perſuadé du pouvoir des règles, n'ayant pas pu lire le beau Poëme ſur la Peinture de du Freſnoy, qui ne parut qu'après la mort des deux Artiſtes; mais il connoiſſoit déja l'ouvrage de L. B. Alberti, qui a écrit des principes de l'art en ſe mettant inſtruit. Abraham Boſſe, dans ſon *Peintre converti*, fait voir qu'on s'en eſt rapporté au jugement du *Pouſſin* pour & contre les principes de Leonard de Vinci. La lecture du ſavant ouvrage de François Junius, avoit engagé le *Pouſſin* d'écrire quelques lignes ſur la Peinture; il adreſſe ſes Réflexions à ſon ami Freart du Chambray, Auteur *de l'idée de la perfection de la Peinture*, & juge plus favorablement de ce Traité que des autres écrits ſur l'art. — Peut-être ce que j'ai dit de la valeur des règles au Chapitre IV. ſuffira-t-il pour réſoudre les doutes dans lequels le *Pouſſin* a ſemblé perſiſter.

gardé comme conſtaté, d'après lequel il réſulte que le Baptême ſe conféroit alors par immerſion. L'objection eſt fondée [r]: mais c'eſt à ceux qui l'ont faite à nous dire, quel inſtant il faut que le Peintre choiſiſſe, en cas qu'il ſuive la vraie coutume, pour produire l'effet de ſon tableau. Que dans un ſujet champêtre le ſoleil ſur ſon déclin darde ſes rayons à travers le feuillage des hauts cédres ou que les feux amortis de cet aſtre percent l'obſcurité des plus élancés, l'un & l'autre aſpect flatte peut-être tout auſſi agréablement nos ſens; mais il n'en eſt pas de même dans un payſage ſubordonné à l'hiſtoire, le choix des objets n'eſt pas indifférent à notre eſprit. *Everdingen* dans ſes Payſages gravés & peints, nous met ſous les yeux des vues du Nord; *Savery* dans ſes tableaux nous offre des roches & des torrents des montagnes du Tyrol. Les chefs-d'œuvres d'une infinité de Flamands nous repréſentent le cours majeſtueux du Rhin & les magnifiques aſpects de ſes bords. Mais ne ferions-nous pas bien auſſi de conſulter les Voyageurs qui, comme Tournefort, ſont reſtés fidele à la vérité, & d'enrichir notre imagination des ſites & des arbres des climats lointains. De ce nombre ſont encore Corneille le Brün, auſſi connu par ſes voyages que par ſes talents pour la Pein-

[r] V. Lamotte *Eſſay upon Poetry and Painting.*

Peinture, & Neuhof, qui, à l'exemple du précédent, a deſſiné lui-même toutes les contrées qu'il a parcourues. *François Poſt*, pendant un ſéjour de pluſieurs années aux Indes orientales, avoit deſſiné d'après nature les points de vue les plus piquants de cette partie du monde, & les avoit peints à ſon retour à Harlem pour le Prince Maurice de Naſſau, ſon Protecteur. La plûpart de ces tableaux, placés au Chateau de Ryksdorp, près de Waſſenaer, peuvent étendre les idées des Peintres & des Decorateurs. Rome & ſes environs ſont encore plus intéreſſants pour nous; *Marc Sadeler* [s] nous en a donné une ſuite qui renferme l'Amphitheatre & quelques autres ruines de cette fameuſe Capitale, ainſi que quelques vues agréables de l'Italie, ſuite propre à augmenter les connoiſſances d'un Artiſte intelligent. Mais c'eſt ſurtout aux ouvrages pleins d'eſprit d'un *Panini* & d'un *Piraneſi*, à échauffer l'ame de l'Artiſte & à lui inſpirer le goût des belles choſes.

Si l'Artiſte veut s'aſtreindre à ſuivre l'antique, il figurera avec de la barbe les Fleuves qui portent leurs eaux & leur nom à la mer; & il repréſentera ſans barbe, ou ſous la figure de femmes ceux qui ne le

s Cette ſuite parut en 51 morceaux. Les *Antiquitatum Puteolis, Cumis, Baïs exiſtentium reliquiae*, publiées par Paul Antoine Paoli à Naples en 1768. méritent l'attention des curieux.

le font pas. C'eſt-là ce que Vaillant [t] ſi fameux dans la ſcience numiſmatique, expliqua au ſavant Ménage. Les buſtes antiques fourniſſent la reſſemblance des héros tirés de l'hiſtoire; les médailles & les pierres gravées donnent les mêmes inſtructions. Il eſt vrai, ce fut une médaille qui trompa le *Brun*, lorsqu'il fit ſon tableau d'Aléxandre raſſurant les femmes de Darius; il prit une tête de Minerve pour la tête de ſon héros. Mais un buſte [u] lui fit connoître ſon erreur, & dans les autres tableaux des batailles de ce conquérant, il donna la vraie phyſionomie d'Alexandre. L'exactitude de ce Peintre fut telle, qu'il fit deſſiner à Alep des chevaux de Perſe, afin d'obſerver ſur tous les points le Coſtume & la plus parfaite vraiſemblance dans ſes tableaux. Pour offrir des modeles dans ce genre je répéte volontiers les circonſtances les plus connues. Et quel Artiſte, en voyant les ſoins infatigables que prenoient ſur ces objets des hommes comme un le *Brun* & un le *Pouſſin*, ne ſe ſentira pas excité à les imiter auſſi dans ces détails.

C'eſt ainſi qu'un *Oeſer*, l'ami de Winkelmann, continue ſans ceſſe de faire des recherches ſur les parties de ſon art. C'eſt ainſi qu'un *de Marcenay de Ghuy*, s'efforce de faire revivre dans ſes planches le bon goût de gravure de *Rembrant*, & de faire

[t] Menagiana, Tom. III.

[u] V. Du Bos, Réflexions critiques Tom. I. §. XXX.

faire ſentir dans ſes écrits la néceſſité de montrer le caractere national en traitant l'hiſtoire par les traits propres de la phyſionomie. Ce ſont là des avertiſſements pour de certains Artiſtes, qui donnent les traits du viſage de leurs compatriotes aux héros des Hiſtoires anciennes. Il ne ſemble manquer à leur Alexandre que la Steinkerque [x] paſſée autour du cou.

Les buſtes antiques que je cite ſingulierement pour la reſſemblance des caracteres, ont été expliqués de nos tems par un noble Venitien, François Treviſani, Evêque de Verone, par des médailles qu'il poſſede lui-même. Il les a publiés à Veniſe, ſans titre & ſans date [y], &, à ce que j'ai appris, il ne les a diſtribués qu'entre ſes amis. *Jean Antoine Faldoni & Charles Orſolini* en ont gravé les planches.

Je vous nomme là, mon cher ami, un ouvrage aſſez inconnu dans de certaines contrées. Il n'entre pas dans mon plan de m'étendre ſur les grandes

[x] „Les hommes portoient alors (1692) des cravates de „dentelle, qu'on arrangeoit avec aſſez de peine & de „tems. Les Princes s'étant habillés avec précipitation „pour le combat de Steinkerken avoient paſſé négligem„ment ces Cravates autour du cou: les femmes porte„rent des ornements ſur ce modele: on les appelle des „Steinkerques." Voltaire, *Siecle de Louis XIV.*

[y] Cet ouvrage rare parut vers 1748. & ſe trouve à la bibliotheque Electorale de Dreſde.

des collections d'un Fulvius Urſinus, & ſur celles dont Fontanini fait mention, il me ſuffit de les nommer: j'indique au bas de la page la meilleure édition de Lionardo Agoſtini [z]. Il faut de plus, mon cher ami, que j'adreſſe votre Artiſte à des hommes inſtruits. Le Peintre d'hiſtoire ne ſauroit ſe paſſer de leurs avis tant qu'il n'eſt pas encore un *Pouſſin*. Secondé de leurs conſeils, il peut, étudier les ouvrages d'un Vaillant, d'un Spanheim, d'un Morell & de quelques autres, autant que la ſcience numiſmatique eſt en état d'expliquer les antiquités relativement à l'art & faciliter la connoiſſance des traits de la phyſionomie. Eneas Vicus, qu'il faut ranger dans cette claſſe [a], étoit lui-même un fameux Artiſte; dans les collections d'eſtampes on trouve ordinairement ſes autres gravures parmi celles *des petits Maîtres*. Il ſuffit d'indiquer ici quelques ſources qui conduiſent toujours à de nouvelles recherches. L'ouvrage de Jacques d'Oiſel [b] n'eſt pas un des plus élégants, mais c'eſt un des plus utiles pour l'Artiſte, curieux de connoître les vêtements

[z] *Gemme antiche figurate date in luce da Dominico de Roſſi, colle ſpoſizioni di Paol-Aleſſandro Maffei*, Roma, 1707, & 1708. 4to. 3. Vol.

[a] *Gemme, e Camei Antichi, intagliati al bulino da Enea Vico.* Grand in Folio. 34. Planches.

[b] *Theſaurus ſelectorum numiſmatum antiquorum æris expreſſorum.* Amſt. 1677. in 4to.

ments des Dieux & des êtres allégoriques, ou les différentes especes d'édifices. Dans cet Auteur les Medailles sont divisées d'après les sujets qu'elles représentent : ce qui doit exciter l'Artiste à consulter le livre. Un des meilleurs ouvrages dans ce genre, est celui de feu Dom Mangeart [c].

„Il suffit, me direz-vous, de montrer à l'Ar„tiste la source de l'instruction, ou, pour achever „de lui donner la connoissance du costume, de le „faire passer de l'étude des Médailles à celle des „plus belles pierres gravées, comme sont les pier„res, que nous a décrites M. de Gravelle, qui en a „fait lui-même le trait [d]. Mais un pareil ouvrage,

„sans

c L'Ouvrage de ce savant Bénedictin peut servir de supplément à l'antiquité expliquée de Dom de Montfaucon. Il parut en 1763. sous ce Titre : „Introduction à la science „des Médailles, pour servir à la connoissance des Dieux, „de la Religion, des Sciences, des Arts & de tout ce qui „appartient à l'Histoire ancienne, avec les preuves tirées „des Médailles," achevée & publiée par M. l'Abbé Jacquin Vol. in Folio, à Paris 1763.

d Pierres gravées, 2 Tom. in 4to. Paris 1732. & 1737. Au défaut de cet Ouvrage, on pourra consulter, l'ouvrage suivant : *Ogle Gemmae antiquae caelatae, or a Collection of Gems; engraved by Cl. du Bosse. London 1741. in 4to.* C'est proprement une traduction très-libre de l'ouvrage de M. de Gravelle, avec quelques augmentations. On voit par la maniere indirecte avec laquelle l'Auteur Anglois parle du livre François qu'il voudroit faire passer son traité pour original.

„ ſans excepter même celui de M. Mariette [e], dont „ le ſtyle agréable répand des graces ſur les recher- „ ches les plus profondes, ſe trouve auſſi rarement „ dans les collections de la plûpart des amateurs, „ que les ſuites complettes des ſtatues de *Mellan*. „ Ces ſortes d'ouvrages ne ſe rencontrent ordinaire- „ ment que dans les grandes collections. Et avons- „ nous vu beaucoup de Peintres fréquenter les biblio- „ teques publiques? Les Peintures antiques d'Her- „ culanum [f] en ſont une preuve. "

Je me flatte, mon ami, que votre Artiſte répondra à vos ſoins & levera votre dernier doute. Pour moi je ne me propoſe ici que de lui donner la premiere notion des livres les plus néceſſaires, ou que de lui faire connoître leur exiſtence. Il n'eſt peut-être pas moins rare de trouver un bon catalogue de livres par rapport aux ouvrages de goût, que de trouver ces ouvrages dans les établiſſements publics deſtinés aux progrès des arts.

Charles Coypel, premier Peintre du Roi, s'eſt donné les plus grands ſoins pour former à l'Académie de Peinture une bibliotéque relative aux arts; auſſi mérite-t-il de partager les éloges avec ceux qui ont eu la généroſité d'appuyer une entrepriſe ſi louable

e *Traité des Pierres gravées*, Paris 1750. 2 Vol. in Folio.

f *Le Pitture Antiche d' Ercolano e Contorni inſiſe con qualche Spiegazione*, *Napoli* 1757. in Folio.

louable. Ce procédé devroit bien trouver des imitateurs parmi ceux, à qui les dédicaces prodiguent le titre de Protecteurs des arts. Il n'eſt pas de mon ſujet de m'étendre ſur l'Hiſtoire, la Mythologie & les collections d'Eſtampes qui appartiennent à cette claſſe [g].

En parlant des reſſources dont l'Artiſte peut tirer parti, vous vous rappellez, mon cher ami, ce que nous avons déja dit ailleurs des belles empreintes de M. Lippert, faites d'une pâte de ſon invention: vous applaudiſſez aux établiſſements publics qui cherchent à profiter de l'induſtrie de cet homme & qui ſe procurent une collection ſi utile pour étendre

g „M. Coypel a cru que le premier de ſes ſoins devoit être „de former à l'Académie de Peinture une bibliothéque „de tous les livres néceſſaires pour la connoiſſance ou la „perfection de ce bel art, & principalement de tout ce „que l'on a gravé de l'Hiſtoire ſainte & profane, de la „Fable, des ſtatues & des bas-reliefs, des tableaux des „grands Maîtres des écoles d'Italie & de celle de France, „des livres de Médailles ou de Pierres gravées, & en un „mot de tous ceux qui ont quelque rapport aux con„noiſſances que les Peintres doivent acquérir, ou dans „lesquelles les plus habiles ne peuvent trop s'entretenir. „M. de Tournehem qui a ſenti l'utilité que l'Académie „pouvoit retirer d'une pareille bibliothéque, a deſtiné „des fonds qui ſeront employés chaque année à un ſi „bel établiſſement." *Lettre (de M. l'Abbé le Blanc) ſur l'expoſition des ouvrages de Peinture, Sculpture &c. de l'Année 1747.*

étendre la connoiſſance de l'antique & pour former le goût des jeunes gens. Vous ſavez qu'il eſt des occaſions où il ne faut à l'Artiſte & à l'homme de Lettres que le tems de la réflexion pour ſe tirer d'affaire; mais vous ſavez auſſi qu'il en eſt d'autres, où le tems de la réflexion ne ſuffit pas, & qu'il leur faut quelquefois des ſecours réels pour les mettre ſur la bonne voie. —

Un Eleve qui veut repréſenter un Bacchus yvre & endormi, ſe ſent enflammé à l'inſpection d'une empreinte de ce ſujet de la collection de M. Lippert, & un Savant qui fait des recherches ſur les attributs d'une Divinité, a le plaiſir de trouver ce qu'il cherche dans le catalogue raiſonné ou dans la *Dactiliothéque* de l'Auteur [h]. Au reſte, M. Lippert, par ſes travaux conſtants, étend ſans ceſſe ſes connoiſſan-

[h] *Phil. Danielis Lipperti Dactyliothecae univerſalis ſignorum exemplis nitidis redditae Chilias prima & ſecunda, cura Joh. Frid. Chriſtii, qui & nonnulla praefatus eſt de Rei Gemmariae veteris gratia ſingulari. Lipſ. 1755. Voll. II. in 4to. Chilias III.* L'ouvrage Allemand qui renferme la deſcription de 2000 Pierres gravées parut ſous le titre: *Dactyliothek, d. i. Sammlung geſchnittener Steine, Leipzig 1767. 2 Vol. in 4to.* L'Auteur, ayant fait traduire ſon livre en François, compte le donner inceſſamment au public ſous cette nouvelle forme. Cet homme malgré ſon grand âge, eſt infatiguable dans ſes travaux; il prépare aujourd'hui une nouvelle ſuite d'empreintes de pierres gravées les plus belles & les plus rares, avec laquelle il ſe flatte de mériter les ſuffrages des connoiſſeurs.

noiſſances. Mieux inſtruit aujourd'hui, il differe, dans l'explication qu'il donne de pluſieurs pierres gravées, de la deſcription qu'en avoit faite feu M. le Prof. Chriſt. Notre ſavant Winkelmann, parle avec éloge de l'entrepriſe de M. Lippert, lui qui, par le catalogue critique du cabinet de M. Stoſch a donné un nouvel éclat aux antiques. Ses *Réflexions ſur l'imitation des ouvrages grecs dans la Peinture & la Sculpture*, ſont un défi pour l'Artiſte qui penſe. Etabli à Rome, la ſource du beau, il a contemplé les choſes avec les yeux d'un connoiſſeur: c'eſt là qu'il a compoſé ſon Hiſtoire de l'art [i], ouvrage rempli de vues neuves & également utile à l'Artiſte & à l'Amateur.

Les travaux d'un Comte de Caylus [k] tant pour étendre la connoiſſance des Antiquités, que pour faire

N 2

i *Deſcription des Pierres gravées du feu Baron de Stoſch, dédiée à ſon Eminence M. le Cardinal Alexandre Albani, par l'Abbé Winkelmann, Bibliothécaire de ſon Eminence. A Florence, 1760. in 4to.* M. Mariette, ſi capable d'apprécier le mérite de cet ouvrage, en a donné un excellent extrait dans le Journal Etranger, Août 1760.

k L'Hiſtoire de l'art parut ſous le titre: *Geſchichte der Kunſt des Alterthums, Dreſden 1764. in 4to.* Quelques années après M. Winkelmann donna des remarques ſur ſon Hiſtoire de l'art: *Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt des Alterthums*, Dreſden 1767. in 4to. Dans un diſcours préliminaire, à la tête de ces Remarques, l'Auteur ſe plaint amèrement du Traducteur François; il lui reproche d'avoir tellement défiguré ſon ouvrage qu'il ne le reconnoît plus pour ſien. La Traduction Françoiſe avoit paru

faire ſentir la néceſſité du coſtume [1], n'ont beſoin que d'être nommés. Ils portent avec eux leur recommandation. Pour donner une idée nette de la coëffure & des ornements de tête des Dames Grecques & Romaines, ce connoiſſeur a publié en faveur des Artiſtes huit monuments découverts en Egypte.

Quiconque réunit, comme ce profond Critique, la connoiſſance des Antiquités au talent de l'Artiſte

paru à Paris en 1766. en 2 Vol. in 8vo. ſous le titre: *Hiſtoire de l'Art chez les Anciens* &c. V. *Gazette littéraire de l'Europe Tom. VIII.* p. 425. Tout le monde ſait la mort tragique de M. Winkelmann aſſaſſiné à Trieſte en 1768.

[1] Les ouvrages les plus conſidérables ſur les arts de feu M. le Comte de Caylus ſont les deux ſuivants: 1) *Récueil d'Antiquités Egyptiennes, Etruſques, Grecques & Romaines. Paris 1752. VII Vol.* 2) *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyſſée d'Homere & de l'Enéide de Virgile, avec des obſervations générales ſur le Coſtume. Paris 1757.* Dans les Mémoires de l'Académie Royale des Inſcriptions & Belles-Lettres, on trouve encore de cet illuſtre Amateur d'excellentes Diſſertations ſur différentes parties des Beaux-Arts, que l'Artiſte peut conſulter avec fruit. — Parmi les ouvrages François qui ont paru ſur cet objet depuis la publication de ces *Réflexions ſur la Peinture*, je ne dois pas paſſer ſous ſilence 1) un Traité de l'Abbé Comte de Guaſco, portant pour titre: *De l'Uſage des Statues chez les Anciens, à Bruxelle 1769;* 2) les ouvrages de M. Dandré Bardon, tels que ſon *Traité de la Peinture*, & *ſon Hiſtoire Univerſelle traitée relativement aux arts de peindre & de ſculpter*, mais ſurtout *ſes Coſtumes des anciens Peuples*, ouvrage in 4to. qui ſe diſtribue par cayer, dont chacun contient douze planches gravées.

l'Artiſte & à l'amour des arts, bannit tout embarras, toute confuſion dans l'emploi d'un ſujet. Sous ſon adoption les arts ſe donnent la main comme des freres d'un bon accord. Egalement verſé dans toutes les parties, il ne lui en coute pas d'être impartial.

La juſtice que je rends avec tant de plaiſir aux Critiques divers, veut que je parle avec éloge d'un Montfaucon [m]. Paſſer ſous ſilence les travaux de ce Savant, ce ſeroit recéler au jeune Artiſte un des ſecours le plus eſſentiel pour la connoiſſance du Coſtume dans les Antiquités.

Je ne dois pas paſſer ſous ſilence l'Académie de Sandrart. Cet ouvrage qui embraſſe tous les arts relatifs au deſſin, ſeroit un des plus utiles pour les Artiſtes, ſi la beauté de l'élocution répondoit à celle des gravures [n]. Ce ſeroit rendre ſervice au public de lui donner une meilleure forme, de retrancher & d'ajouter, ſurtout de rectifier & de

m L'Antiquité expliquée, en Latin & en François, par Dom Montfaucon, avec figures en 10 Vol. in Folio, auxquels l'Auteur ajouta un ſupplément en 5 Vol. in-Folio. Quoique l'ouvrage de Montfaucon ne ſoit guere qu'une compilation informe, cela n'empêche pas que l'Artiſte qui a du diſcernement n'en puiſſe tirer parti tant pour le Coſtume que pour les faits hiſtoriques.

n Les ſouhaits de l'Auteur ont été remplis en partie par les ſoins de M. le Docteur Volkmann, ainſi qu'on l'a vu à la note *n*, p. 57.

continuer les Vies des Peintres [o]. — Mais c'eſt du Coſtume que je veux parler, & je dirai que les monu-

[o] Pour avoir une idée nette de l'Hiſtoire des Artiſtes, il eſt à propos de puiſer dans les ſources. Conſultez un d'Argenville par rapport aux Peintres François; mais ne vous en rapportez pas à lui ſeul pour ceux des autres pays. Un Deſcamps vous inſtruira mieux pour les Peintres des pays-bas, & un Velaſco vous mettra au fait de ceux des Flamands qui ont paſſé en Eſpagne. En général pour l'hiſtoire des deux écoles & flamande & hollandoiſe, conſultez Houbraken qui a été continué par Van Mander, & qui a trouvé à ſon tour un Continuateur dans van Gool: Campo Weyermann, malgré ſa partialité, n'eſt pas à négliger à cauſe de quelques Maîtres qui ne ſe trouvent pas dans les écrivains précédents. Graham a écrit les Vies de quelques Peintres anglois, & Velaſco celles des Artiſtes eſpagnols. Il eſt facile de ſe former une idée des grands Maîtres italiens, leurs Vies étant auſſi connues que leurs ouvrages; il n'eſt pas ſi aiſé d'apprécier le mérite des Peintres du ſecond rang, ou de ceux qui approchent le plus des premiers. Leur meilleur Hiſtorien eſt Baldinucci. Vaſari a écrit les Vies des Florentins; mais Lomazzo lui reproche avec raiſon ſa trop grande partialité pour les Artiſtes de ſon pays. Ce même Lomazzo fait connoître les Peintres de Milan, Vetriani ceux de Modene, Malvaſia & Zanotti ceux de Bologne, & Scanelli ceux de l'Ecole de Lombardie en général. Baglioni traite des Artiſtes de Rome, Montani de ceux de Peſareſſe & d'Urbin, Baruſaldi de ceux de Ferrare; Lione Paſcoli juge avec ſagacité les Peintres de Peruge, & auſſi quelques Artiſtes modernes; mais il eſtropie les noms des Etrangers, & ſurtout ceux des Allemands. Ridolfi avec Boſchini & depuis peu Zanetti ne louent que les Venitiens; Pozzo n'éleve que les Veronois;

monuments de l'antiquité, ainſi que les ſtatues antiques, ne permettent pas à l'Artiſte, curieux de recherches, de pécher contre les règles de cette partie de l'art.

N 4 Parmi

nois; Saprani, corrigé depuis peu par Patri, n'exalte que les Genois, & Dominici nous a donné trois Volumes in 4to. des ſeuls Napolitains. Quel choix faire? Pour cet objet nous aurions beſoin d'un nouveau Borghini, dont le *Ripoſo*, nom pris d'une maiſon de campagne, contient des entretiens de quelques connoiſſeurs ſur les arts & les Artiſtes, ouvrage excellent dans ſon genre; cet Ecrivain ne le céde point à Felibien par la ſolidité de ſes jugements, à de Piles, par la préciſion de ſon ſtyle dans ſes Vies des Peintres & à nombre d'autres par la juſteſſe de ſes préceptes ſur la vraiſemblance & la convenance. Une continuation préciſe de cet ouvrage qui ne va que jusqu'en 1584, ſeroit plus utile aux arts que bien des compilations volumineuſes. Si ce même Borghini, ainſi que Lomazzo, commence ſon livre par des paralleles aſtrologiques, c'eſt moins à lui qu'il faut s'en prendre qu'au goût de ſon ſiecle. — Les diviſions d'après les écoles des nations ſont aſſez commodes pour une hiſtoire raiſonnée des Artiſtes; je préférerois pourtant l'ordre chronologique pour comparer les Peintres anciens avec les modernes. L'Académie de Sandrart & les Tablettes chronologiques de Harms, ſont presque les ſeuls ouvrages que nous ayons dans ce genre. Il ſeroit à ſouhaiter que les Artiſtes Allemands en général trouvaſſent un Hiſtorien auſſi judicieux que Jean Gaſpar Fuesli, qui a donné une bonne hiſtoire des Peintres ſuiſſes. Je ne dois pas non plus paſſer ſous ſilence le Dictionnaire univerſel des Artiſtes de Jean Rodolph Fuesli; c'eſt l'abrégé le plus complet qui exiſte.

Parmi les ouvrages qui traitent des antiquités, les connoiſſeurs recommanderont à l'Artiſte, comme un bon manuel, l'ouvrage de Cauſeus de la Chauſſe [p].

Que reſte-t-il à faire à notre Artiſte que d'acquérir l'habitude de combiner ces connoiſſances avec les Belles-Lettres? Pour cet effet je ſouhaiterois de voir exécuté le deſſein d'un de mes amis qui ſe propoſe de nous donner une Traduction allemande du Polymetis de Spence [q].

Mon premier deſſein dans ce Chapitre étoit de rapporter quelques exemples touchant l'obſervation ou la négligence du coſtume. Au-lieu de ſuivre cette

[p] *Muſeum Romanum, Romae 1746. Vol. II. in Folio.* A cet ouvrage l'on pouroit ajouter *les Antiquités romaines* d'Antoine Borioni, expliquées par Rudolphinus Venuti, & le fameux *Muſeum Florentinum*.

[q] *Polymetis: or an Inquiry concerning the Agreement between the Works of the Romans Poets and the Remains of the ancient Artiſts &c. by the Rev. M. Spence, London 1747. in-Folio.* Joſeph Burkard, Profeſſeur des Belles-Lettres & des Beaux-Arts au College Théreſien de Vienne, vient de donner une imitation de l'ouvrage de Spence, ſous le titre: De l'harmonie des ouvrages des Poëtes avec ceux des Artiſtes: Ou, *Von der Uebereinſtimmung der Werke der Dichter mit den Werken der Künſtler &c. Von den 12 großen himmliſchen Gottheiten. Wien 1773.* On attendoit une continuation de cet ouvrage bien fait, lorsqu'on apprit la mort de l'Auteur, arrivée le 16 Xbre 1773.

cette idée, il m'eſt venu en tête de donner une notice des principaux ouvrages utiles aux arts. je pourois m'en tenir là, ſi les Artiſtes aimoient autant à faire des recherches générales qu'à remarquer des exemples particuliers. Il eſt vrai, il en eſt qui ſe creuſent tellement la tête ſur les livres, qu'ils ne manient presque plus le pinceau. L'érudition leur paroit trop attrayante pour ne pas troquer avec plaiſir la pratique de leur art avec le loiſir ſavant. Ils ceſſent d'être Peintres, & deviennent ſi ſavants qu'ils ſe fâcheroient ſi on vouloit leur rendre en langue vulgaire cette maxime d'Apelle: *Nulla dies ſine linea.* Ce n'eſt donc pas pour eux, ni pour les Savants de profeſſion que j'écris les remarques ſuivantes.

CHAPITRE XVI.

Remarques sur le Costume relativement à la Fable.

L'Artiste connoît par la lecture de son Ovide [r] la chevelure brune de Leda, à qui depuis peu un Peintre François, M. de *Lyen* [s] a donné des cheveux d'un blond si agréable que ni Cerès ni Venus, ni Bacchus, ni Apollon, ne sauroient en avoir de plus beaux. Il peint les yeux de Minerve bleus, & il laisse à discuter aux Savants, s'ils ne tiroient pas sur le vert de mer. Selon Virgile [t], le Messager aîlé des Dieux, doué de la beauté de la jeunesse, a des cheveux blonds. En qualité de Negociateur, Mercure porte le caducée à l'exemple de l'image de la Paix; cependant il paroît ordinairement nud sous le manteau court & cela toujours avec la *Stola*. Comme Dieu tutelaire des

r *Leda fuit nigra conspicienda coma.*
Amor II. 4.

s V. Observations sur les ouvrages de Messieurs de l'Académie de Peinture & de Sculpture, exposés au Sallon du Louvre. Année 1753. (de M. l'Abbé le Blanc.)

t — *& primum pedibus talaria nectit*
Aurea; quae sublimem alis, sive aequora supra,
Seu terram, rapido pariter cum flamine portant.
Aen. IV, 559.

des Marchands, (je ne parle que de l'explication la plus honnête par rapport au lucre) il tient une bourſe en main; & à cauſe de ſa vigilance on lui a donné un coq pour Symbole. Cerès eſt caracteriſée par une longue robe, tenant une corne d'abondance *, ou bien, comme Déeſſe des fruits de la terre, couronnée d'épics de bled. L'Antiquité lui donne une torche à la main, & la place ſur un char traîné par des ſerpents aîlés, lorsqu'elle va chercher Proſerpine ſa fille, enlevée par Pluton. Des colombes & des cignes, quelquefois auſſi des Amours tirent le char de la Déeſſe de l'amour, & la conduiſent à Paphos: mais des chevaux marins obéiſſent auſſi au frein dont elle tient les rênes dans ſa main droite, quand c'eſt pour exprimer l'empire qu'elle a ſur les habitants des eaux. D'une courſe légere elle ſillonne les flots de la mer, & ſon voile flottant eſt le jouet des vents. Le folâtre Cupidon s'approche de ſa mere, tenant ſon arc dans ſa main; attentif à ſes regards, il paroît attendre de la Déeſſe le carquois garnis de fléches, comme une marque de l'agrandiſſement de ſon empire. C'eſt ainſi que les Dauphins, qui conduiſent le

* *u Fertilis frugum pecorisque tellus*
Spicea donet Cererem corona.
— Adparetque beata pleno
Copia cornu.
Horat. Carm. Saec. Tome I.

le char de Neptune, ſont le ſymbole de la mer ſoumiſe à ce Dieu. La conque marine eſt ſon trône, le trident eſt ſon ſceptre. Lorsque ce Dieu eſt aſſis ſur ſon char tiré par quatre chevaux, il ſe montre alors comme le Dieu qui a dompté le cheval. Des lions traînent le char élevé en trône de la majeſtueuſe Cybele, Déeſſe de la terre; elle paroît ordinairement la tête couronnée de tours, comme on voit quelquefois la figure d'Iſis, & elle eſt auſſi repréſentée avec un globe à la main, comme l'ancienne Veſta.

La Vénus armée, dont Jule-Ceſar [x] portoit toujours l'image ſur lui, pour faire entendre que c'étoit à cette Divinité qu'il devoit ſa belle conformation, pouroit peut-être ſervir à un Artiſte à rendre dans un tableau la penſée ingénieuſe d'une ancienne Epigramme grecque [y]. Pallas voyant Vénus

x C'eſt ainſi que Dion-Caſſius L. XLIII. rapporte ce fait. Mais il faut ſe rappeller auſſi que la race des Juliens prétendoient deſcendre de Vénus.

y L'Epigramme grecque, accompagnée de deux traductions latines d'Auſone, ſe trouve dans le Recueil des Gemmes antiques d'Ogle, p. 113. où l'on voit en même tems une Vénus armée d'après une pierre gravée. A la Colombe & au rameau de Myrthe qu'on voit ſur le casque de la Déeſſe, Mylord Winchelſea, a cru reconnoître dans le premier Volume du *Thréſor Britanique*, qui renferme une explication des Médailles des villes & des peuples de la Grece, la Vénus céleſte, qui, ſuivant Pauſanias, avoit un temple dans l'île de Cythere, où ſon image armée étoit révérée.

Vénus armée, lui crie: „Allons, combattons, & „que Pâris ſoit encore le juge de notre combat! „Venus lui répond en ſouriant: Comment oſes-tu „me défier au combat, maintenant que tu me vois „armée? Ne te ſouvient-il plus que je t'ai vaincue „autrefois étant toute nue?"

C'eſt ainſi que les Poëtes font parler la Déeſſe de l'amour. Les pierres gravées de l'antiquité, offrent cette Divinité toute nue, portant ordinairement un bouclier au bras. Placée à côté de Mars, elle tient quelquefois l'epée de ce Dieu, ainſi qu'Omphale tient la maſſue d'Hercule. Comme Vénus victorieuſe, elle porte un casque en tête.

Le casque, la lance & le bouclier ſont les armes de Minerve, ou de la Pallas grecque, ainſi que celles de Mars; avec une branche d'olivier à la main, Bellone, la Déeſſe de la guerre, devient la Divinité qui préſide à la paix. Mars eſt tantôt nud tantôt vêtu. Seulement il ne faut pas que ſon armure guerriere & ſouvent écailleuſe reſſemble à un harnois neuf & poli: au-lieu d'épée il porte d'ordinaire un poignard à ſon ceinturon ou à ſon *Parazonium.*

La Diane d'Epheſe à pluſieurs mammelles, eſt l'image de la nature. C'eſt l'affaire d'un Lucas Holſtein & des Savants de ſa trempe, d'examiner & de décider ſi la lance eſt abſolument néceſſaire à cette

à cette Déeſſe. Parmi les tréſors antiques qui avoient appartenu à Bellori, il ſe trouvoit une image de Diane ſans lance, piece, qui, à ce qu'on aſſure, ſe trouve préſentement à Berlin. Que de ſavantes explications de la lance de Diane, ſeroient en pure perte, ſi ceux qui n'ont trouvé dans cette arme qu'un acceſſoire de l'Artiſte pour faciliter l'équilibre de la figure, avoient rencontré juſte! L'érudition ſe contenteroit-elle de ſi peu de choſe?

Phebus à la pourſuite de Daphné eſt ſans rayons; & le Dieu du tonnerre dans ſes avantures galantes paroît ſans être armé de la foudre, à moins que l'imprudence d'une Semélé ne le force de s'en armer. La lyre eſt ordinairement l'attribut d'Apollon; mais le Peintre n'eſt pas tenu de lui aſſocier abſolument le corbeau conſacré à ſa Divinité ou à ſon trépied d'or, comme il l'eſt de donner l'aigle à Jupiter, le paon à Junon, les colombes à Venus, & la chouëte à Minerve. L'Artiſte retrouve les cornes de Jupiter Ammon dans quelques images du mortel qui oſa ſe faire paſſer pour le fils de ce Dieu; c'eſt ce qu'on voit à un buſte d'Alexandre *qu'Antoine Tempeſta* a gravé à l'eau forte. Il remarque que les Dieux d'Homere ſont expoſés à la vérité à être bleſſés, mais que le ſuc qui coule de leurs bleſſures, ne reſſemble point au ſang des mortels: il comprend en même tems que ces ſujets

ſont

ſont plus propres à la Poëſie qu'à la Peinture. Vénus bleſſée dans la mêlée par Diomede, eſt un ſujet plus fait pour être traité par le Poëte que par le Peintre. Celui-ci évitera tout ce qui eſt inſignificatif pour l'art: guidé par la raiſon, il trouvera que les licences pittoresques exigent autant de ménagements que les licences poëtiques.

Je ne conſeillerois pas non plus à l'Artiſte de traiter de certains ſujets mythologiques d'après la narration de Pauſanias, de repréſenter Diane entierement vêtue, Bacchus ou Apollon avec de la barbe, Neptune ou Minerve à cheval, à moins que la repréſentation d'une hiſtoire particuliere ne parut l'exiger. De-là nous laiſſerons la Vénus *mammoſa*, ou aux groſſes mammelles, à une certaine Ecole, où ſans doute cette Déeſſe a ſervi de modele à la plupart des configurations du beau ſexe.

Il eſt des cas où l'enigme vaut bien la peine d'être expliquée, où l'on ne doit pas craindre que l'attention qu'on apporte à ſaiſir le ſujet ne fatigue trop l'eſprit. Mais ce ne ſeroit guere que dans ces cas que je risquerois de choiſir parmi les caracteres des Divinités de la fable des circonſtances plus rares & des exemples moins connus, appuyés toutefois par des autorités. Se rendre intelligible eſt une choſe eſſentielle à l'exécution; cette qualité doit être auſſi inhérente à ce qu'on appelle la fable de

la

la compoſition, que l'heureux choix du ſujet l'eſt par rapport à l'enſemble du tableau. L'on ſait que les plus grands Artiſtes n'ont pas fait difficulté de ſe ſervir d'une inſcription dans les ſujets hiſtoriques où ils avoient lieu de craindre la moindre ambiguité.

L'Artiſte eſt diſpenſé d'avoir recours à l'inſcription dans les deux cas dont nous allons parler. Nous devons l'explication de ces deux faits tirés des Pierres gravées de M. le Baron de Stoſch, aux ſoins de M. Winkelmann [z]. Il s'agit de la maniere de repréſenter les Furies & de celle de monter à cheval des anciens. Après l'explication de ce ſavant, je ne ferois nulle difficulté, ſi j'étois Artiſte, de repréſenter les Furies dans la courſe, la robe flottante, la chevelure éparſe, le corps bien fait, & tenant plutôt en main une torche qu'un poignard; & je n'héſiterois pas, ſi j'avois à traiter un ſujet hiſtorique de l'antiquité où il me fallut des

z Je n'ignore pas que M. Winkelmann, page 84. de la Deſcription des Pierres gravées, rend la repréſentation des Furies aſſez incertaine. Dans les *Antiquités Etruſques, Grecques & Romaines de M. d'Hancarville, tirées du Cabinet de M. Hamilton*, publiées à Naples en 1767. en 2 Vol. in-Folio, on voit à la planche 30. un vaſe Etruſque ſur lequel on a repréſenté deux Furies tenant en main des torches qu'elles préſentent à Oreſte & ayant autour de la tête une couple de ſerpents; d'ailleurs elles ſont d'une belle configuration.

des ſoldats, d'y introduire un cavalier qui monte à cheval du côté droit, en mettant le pied ſur un crampon appliqué au bas de la pique à une certaine diſtance. Au contraire, ſi j'avois à peindre un tableau, où la ſcene dût être en Grece ou en Egypte, le cas particulier d'une médaille Athénienne dont Winkelmann fait mention dans ſes *Réflexions ſur l'imitation des ouvrages grecs*, & ſur laquelle on voit des Sphynx avec la *Stola*, ne me feroit point abandonner les idées reçues & ne m'empêcheroit pas de marquer la différence des Sphynx Thébains & Egyptiens [a]. On ſent bien qu'il n'eſt pas queſtion ici des jardins modernes, repréſentés dans une peinture. Dans ce cas-là, ces ſortes de figures, n'étant conſidérées que comme de ſimples ornements ſubordonnés au ton de la verdure, ſont auſſi bien à la diſpoſition du Peintre, qu'elles peuvent l'être à celle de l'Ordonnateur du jardin. Il faut avoir ſoin ſeulement de conſerver à chaque figure le caractere qu'on lui a donné une fois & de ne pas en faire un mélange disgracieux.

Un Socrate, repréſenté jeune & ſans barbe dans ſon attelier, où l'on dit qu'il a ſculpté [b] un Mercure

a V. Collection des Gemmes d'Ögle, page 146.

b Voyez Pauſanias *in Atticis cap. 22.* D'autres attribuent ces Graces à un Socrate qui avoit été Peintre & Sculpteur. Voyez, l'hiſtoire de la Peinture ancienne page 109. de M. Du-

cure & les trois Graces vêtues, ſeroit auſſi peu reconnu par la plûpart des ſpectateurs qu'un Eſope ſans difformité. Cependant Eſope lui-même n'étoit ni boſſu, ni contrefait, comme le prouve très-bien le ſavant Meziriac dans ſa *Vie d'Eſope*, ainſi que R. Bentley [c] qui entre dans de plus grands détails ſur ce ſujet, & qui réfute auſſi ceux qui ont révoqué l'exiſtence de ce fameux fabuliſte.

Dans l'Hiſtoire des arts, les Graces vêtues ont ſur les Graces nues l'avantage de l'antiquité [d], & une drapperie légérement enflée, rehauſſera encore l'éclat de leurs charmes, ou comme dit M. Wieland dans ſon *Theagès, un vêtement dégagé, ſemblable à un nuage légérement balancé, ombragent les Graces*,

M. Durand. Cet Auteur ajoute l'Artiſte Thébain, portant le nom de Socrate, au Sculpteur dont Pauſanias fait mention.

c Lamotte, *Eſſay upon Poetry and Painting* p. 180. Les Amateurs ſeront ſans doute bien aiſe de connoître un autre Richard Bentley, qu'on dit fils du Savant en queſtion. Les *Deſigns by Mr. R. Bentley for ſix Poems by Mr. T. Gray London*, (*Printed for R. Dodsley 1753. in Folio*,) reſpirent cette gaieté ou cette *Humour*, ſi particuliere aux Anglois.

d Dans la Collection *d'Ogle* on trouve une Pierre gravée repréſentant les Graces vêtues; l'auteur rapporte les paſſages de Pauſanias qui prouvent qu'on étoit dans l'uſage de repréſenter les Graces vêtues dès les premiers ſiecles de l'art, & qui nous laiſſent dans l'incertitude ſur le tems où les Artiſtes ont commencé à les repréſenter nues.

Graces, compagnes de Vénus-Uranie [e]. Du moins les loix du coſtume n'impoſent point la néceſſité à l'Artiſte de repréſenter les Graces ſans êtres drappées: mais le précepte qui enjoint de vêtir les Dames Romaines de la *Stola* blanche, & les Femmes affranchies de la robe noire, pouroit embarraſſer davantage le Peintre par rapport à la variété & à l'harmonie des couleurs. Les habits bigarrés ne caractériſent que les Femmes d'un rang inférieur, qui ne paroiſſent pas dans la compagnie des Romaines de diſtinction, quand celles-ci fourniſſent le ſujet du tableau. Je crois auſſi que l'Artiſte, en repréſentant une avant-cour des Anciens, peut très bien oublier de donner des cheveux dorés à leurs

[e] V. *Wielands, Sammlung profaiſcher Schriften; im Theages.* Rien de plus noble que l'idée que Théagès s'eſt formée des Graces morales; d'après leſquelles il ſait exprimer dans un tableau l'innocence de la jeuneſſe, la douce candeur & une certaine bonté ingénue, qui charme tous les cœurs. Quelque beau que ſoit cet idéal, je crois toutefois que cette expreſſion a non ſeulement été connue des Anciens, mais encore qu'elle a été familiere aux Artiſtes contemporains d'un Platon; ceux-ci, par des ouvrages immortels, ont cherché à montrer la différence de la Vénus céleſte avec la Vénus terreſtre. Auſſi les *ſtatuae ethici*, comme Ariſtote les décrit dans le huitieme livre de ſa Politique, n'étoient-ils pas moins connus parmi les Grecs, que les *ſtatuae Ethicae.* Quoi qu'il en ſoit, les deſcriptions poëtiques ſont d'excellents moyens pour étendre les notions de l'Artiſte.

ſtatues de marbre. Il y a même des gens aſſez peu amoureux des uſages antiques qui n'héſiteroient pas d'enviſager cette ſorte d'ornement, comme une pompe briliante faite pour les goûts gâtés.

Les Peintres modernes, ſoit d'après les deſcriptions des Poëtes, ſoit d'après leurs propres idées, ont adapté de certaines couleurs aux Divinités de la Mythologie; ils ont introduit une eſpece de tradition, dont on ne doit s'écarter que quand on a de bonnes raiſons pour le faire. Ainſi Jupiter, de même que la plûpart des Monarques, doit paroître revêtu de la pourpre. Mais lorsque, ſous la figure de Diane, il cherche à ſéduire la belle Caliſto, il prend le vêtement blanc & bleu de la Déeſſe de la chaſſe. C'eſt ainſi, mon cher ami, que vous avez vu vêtu ce Dieu dans le tableau *de M. Natoire* que vous connoiſſez. Junon eſt couverte d'un voile bleu; mais quand elle emploie la grace & la ruſe pour détourner l'attention de ſon époux ſur le champ de bataille devant Troye, elle a beſoin de la ceinture de Vénus. Un voile blanc eſt d'ordinaire tout l'ajuſtement de la mere des Amours; rarement ou la trouve vêtue d'une autre maniere ſur les Pierres gravées.

Charger le corps de vêtements n'étoit pas du goût des Grecs:

Le nud bleſſe les mœurs. Des Gres moins faſtueux
Le regard étoit libre, & le cœur vertueux.

dit

dit très-ingénieuſement M. Watelet. C'eſt une penſée qui nous offre une image trop agréable de ce peuple & elle eſt trop bien à ſa place dans un Poëme ſur l'art de peindre, pour vouloir chercher des preuves du contraire dans l'Hiſtoire. Munis de ces preuves, nous ne voulons pas promener nos yeux dans le temple de Vénus à Corinthe, ni ſuivre les regards avides de ces juges, qui renvoyerent abſoute la belle Phryné à la vue de ſon beau ſein qu'elle découvrit dans le moment qu'ils alloient prononcer contre elle une ſentence de mort [f]. *Ammanati*, excellent Sculpteur de Florence, parle avec chaleur en faveur de la modeſtie de notre ſiècle, & contre les abus qui peuvent la bleſſer. La beauté des plis de *Sanſovino*, ſon Maître & la belle drapperie du Moïſe de *Michel-Ange*, confirment ſes raiſonnements, inſerrés dans l'ouvrage de Baldinucci [g]. Pour *Ammanati*, il paroît que la moralité & le repentir ont eu également part à ce jugement. Au reſte l'Artiſte ferme

 une

f Cratès même qui devoit connoître les Grecs, étoit choqué de la figure d'or qu'on voyoit à Delphe de Phryné ou, ſelon d'autres, de Mneſareta, lorsqu'il dit: *Trophaeum de intemperantia Graecorum eſſe hanc ſtatuam.* Voyez l'ouvrage rare & eſtimable d'Edmund Figrelius, *de ſtatuis illuſtrium Romanorum*, *Holmiae* 1656. p. 118.

g *Notizie de' Profeſſori del diſegno. Sec. IV. P. II. dec. I.* pag. 38.

une fois dans ſes principes moraux, ne craint pas le repentir.

La robe longue ou la *Stola* eſt le vêtement de Cerès, ainſi que celui de Veſta, Déeſſe du feu ſacré, comme Vulcain eſt le Dieu du feu naturel. Veſta eſt repréſentée tenant un flambeau en main, quelquefois un vaſe de ſacrifice, un drapeau de victoire; on la voit auſſi avec le Palladium, ou la petite image de Pallas. Le marteau & l'enclume, attributs ordinaires de Vulcain, ne le diſtingueroient pas aſſez des Cyclopes, ſes Forgerons, ſans le chapeau applati. J'allois oublier le vêtement de Neptune, couleur de verd de mer: mais peut-être en aurois-je dû oublier bien d'autres.

CHAPITRE XVII.

Remarques ſur le Coſtume relativement à l'Hiſtoire.

Les Princes ſont ſouvent ceux qui ont le plus ſujet de ſe plaindre du manque de jugement des Artiſtes. Il eſt des Peintres qui, non contents de gâter les portraits des Princeſſes par des ornements ſuperflus, repréſentent les Princes la tête chargée de peſantes couronnes hors de leurs fonctions publiques, & dans le ſein de leur famille. Certainement Seleucus ne portoit point de couronne, lorsqu'il vint ſe rendre auprès du lit d'Antiochus ſon fils malade, ni David, lorsque s'étant levé de deſſus ſon lit après midi & ſe promenant ſur la terraſſe de ſa maiſon, il vit par hazard la femme d'Urie. Dans un tableau de *Govaert Flink*, repréſentant Salomon proſterné qui demande à Dieu le don de la ſageſſe, tableau ſi bien à ſa place dans la Chambre du Conſeil d'Amſterdam, le Peintre n'a donné d'autres marques de la royauté à ce Prince que celles du bandeau royal & de quelques acceſſoires. *Flink*, qui a traité ce ſujet penſoit plus judicieuſement ſur les objets poëtiques de l'art que *Rembrant* ſon Maître.

Souvent le vêtement d'azur, plus souvent encore le manteau de pourpre, désigne le Monarque [h]. Pline remarque trois sortes de pourpre [i]. La premiere & la principale ressembloit à des feuilles de vigne, prêtes à se faner & dont M. Winkelmann nous donne la description [k]; on compare la seconde à l'améthiste, & la troisieme à l'amaranthe [l]. Qu'on se donne la peine de lire la belle description du magnifique tableau de *le Brun*, représentant les Reines de Perse dans leur tente aux pieds d'Alexandre [m], on y trouvera que le Peintre a employé l'azur & les différents pourpres, pour caractériser tant de personnes royales. L'Artiste n'a besoin de s'attacher ni au même pourpre, ni au pourpre seul, quand les loix du coloris, ainsi que la multiplicité des personnes royales, exigent de la diversité, & que d'ailleurs il n'y a rien d'énigmatique dans sa composition. C'est ainsi que le *Poussin*, dans son tableau de Moïse foulant aux pieds

h Voyez la 35eme remarque du quatrieme livre de l'Iliade de Me. Dacier.

i *Plinius* XXI. 8.

k *Gedanken von der Nachahmung* &c. S. 77.

l Voyez les remarques de Blaise Vigenere sur les *Images ou Tableaux de platte Peinture des deux Philostrates, Sophistes Grecs*, p. 248.

m Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre, dans le recueil de Peintures & d'autres Ouvrages faits pour le Roi, par Felibien. Paris 1689. On connoît suffisamment ce morceau par la belle Estampe de *Gérard Edelink*.

pieds la couronne de Pharaon, donne une robe couleur de pourpre à la fille du Roi. Quant à Pharaon il eſt ſuffiſamment caractériſé par le diadème dont il a la tête ceinte, par le trône, & par le nœud même de l'Hiſtoire. On y voit Moïſe, jeune enfant encore, fouler en ſouriant la couronne du Monarque d'Egypte [n]. Le vêtement bleu que le *Pouſſin* donne ici à Pharaon, n'eſt pas moins conforme à la dignité du Prince & à l'antiquité. Du reſte l'azur, qui de même que le pourpre, formoit le luxe du ſuperbe Tyrien, étoit pareillement compoſé de coquillages, ainſi que nous l'apprend le ſavant Wagenſeil, dans ſes remarques ſur les antiquités judaïques de Lundius.

Quelle erreur de voir le Peintre repréſenter Caïphe avec les ornements ſacerdotaux de grand Pontife, au moment que Jeſus-Chriſt eſt mené devant lui dans ſa maiſon! On ſait qu'il n'étoit permis aux Grands-Prêtres de porter cet habillement que pour remplir leurs fonctions dans le temple, où il y avoit des chambres faites exprès pour ſerrer les habits pontificaux [o]: Caïphe ne déchira donc que ſon vêtement ordinaire.

n Voyez, Deſcription des tableaux du Palais Royal, par du Bois de Saint Gelais; ce tableau a été gravé par Etienne Baudet.

o C'eſt ce que prouve très-bien le ſavant Antoine Bynæus par le ſecond livre de Moïſe XXVIII, 43, & le Clerc, Bibliothéque univerſelle & hiſtorique T. VIII. p. 476.

Il eſt évident qu'on ne s'eſt écarté que trop ſouvent du coſtume, ainſi que des circonſtances hiſtoriques, comme on le voit par le fait que nous venons de citer; mais il n'eſt pas auſſi évident que cela ſoit toujours arrivé par ignorance. On peignoit autrefois mieux qu'on ne peint aujourd'hui; on obſervoit auſſi plus exactement les règles de la perſpective: mais on étoit moins ſcrupuleux dans les choſes qu'on regardoit comme accidentelles. *Rembrant* réuniſſoit en lui le talent, la prévention & la bizarrerie. Dès qu'il eut obtenu les ſuffrages de ſon ſiecle par le charme puiſſant de ſon coloris, par la force & la magie de ſon clair-obſcur, il ſacrifia tous les acceſſoires aux ſaillies de ſon caprice. Peut-être auſſi que la baſſeſſe de ſon extraction & la négligence de ſon éducation, lui ont tenu caché trop longtems, combien il étoit important de rendre exactement les circonſtances hiſtoriques & d'obſerver ponctuellement les règles du coſtume; il ſe peut encore que par la ſuite il n'ait pas enviſagé cette obligation comme une choſe fort eſſentielle pour donner du relief à l'enſemble d'un tableau. *Rembrant* bien différent d'un *Laireſſe*, qui ſans avoir vu la nouvelle Rome, étudioit ſans ceſſe l'ancienne, & qui préféroit la lecture des bons livres aux recueils de deſſins & d'eſtampes, ſe moquoit également de l'antique & du coſtume. Le Peintre Liegeois cherchoit des Maîtres ſinceres,

&

& il les trouva parmi les morts. Dans notre ſiecle éclairé l'Artiſte a moins d'excuſe encore.

Dès que je connois *Rembrant*, je ne trouve plus étrange de voir dans ſes productions un Caïphe revêtu de ſes habits pontificaux. Il eſt vrai, quand je vois un *Leonard de Vinci* & un *Raphaël*, dans leurs tableaux de l'inſtitution de la ſainte cêne, repréſenter Jeſus-Chriſt & ſes Diſciples aſſis autour de la table & non couchés ſur des lits à la maniere des Anciens, je ne puis me défendre, pour peu que mon eſprit faſſe un retour ſur l'Antique, d'y déſirer l'obſervation des loix du coſtume. Mais mon œil qui veut être ſéduit par les fineſſes de l'art, n'eſt point arrêté dans les ouvrages de cette nature par le manque de la vraiſemblance mécanique. Au moyen des beaux tons de lumiere, tout y eſt placé, tout y eſt arrangé par poids & par meſure, ſi j'oſe m'exprimer ainſi. Quand Abraham, au moment qu'il veut ſacrifier ſon fils, tient dans ſa main un glaive au lieu d'un couteau de ſacrifice, l'action peut ſe faire ſous les mêmes loix du mouvement.

Quelque empreſſé que je ſois de recommander à l'Artiſte l'obſervation du coſtume, je ſuis bien éloigné de me ranger du parti de ces critiques dédaigneux, qui regardent la moindre violation du coſtume comme une faute contre l'eſſence de la Peinture. De Piles, dans ſon *Peintre parfait*, cite

pluſieurs

pluſieurs grands Maîtres de l'école de Veniſe, qui ne ſe ſont guere mis en peine du coſtume & de la fidélité de l'Hiſtoire. Quant à l'obſervation néceſſaire des ſaiſons dans les tableaux de fruits & de fleurs, c'eſt un objet qui eſt du reſſort de la convenance en général.

Un tableau qui renferme une infinité d'autres perfections, peut facilement me ſéduire par la force magique des couleurs, quand même de certains acceſſoires ſeroient contre la fidélité de l'hiſtoire ou contre les uſages reçus. On ſait bien que les hallebardes & les cartes à jouer, ſont très-poſtérieures aux anciens Romains & aux Juifs tributaires des Romains; mais en Peinture ces détails repréſentés dans un tableau dont le ſujet eſt pris de quelque trait hiſtorique de ces tems-là, ne bleſſent ni l'œil ni la vraiſemblance. Il vous ſouvient, mon cher ami, d'avoir vu chez moi, un tableau de perſpective de *Henry Steweyk*, ou de *Poelembourg* qui, à ce qu'on croit y a peint les figures, tableau qui repréſente ſaint Pierre délivré de Priſon, où l'Artiſte a ſubordonné ces choſes aux gardes endormis. Ce ſeroit je crois tomber dans le minutieux de vouloir relever ſérieuſement ce défaut, que l'on peut remarquer ſans la moindre notion de la Peinture; pendant qu'on décéleroit bien peu de véritable connoiſſance, ſi les yeux n'étoient pas frappés du percé & de l'enfoncement de cet édifice intérieur,

intérieur, de la distribution de la lumiere capitale, de l'intelligence dans les jours subordonnés, & de tous les accessoires qui en décident les plans. Mais si le Peintre par une disposition vicieuse des pilastres & des colonnes, par la position indécise des figures & des grouppes, par une lumiere trop brusque dans les parties subordonnées, péche contre la vraisemblance mécanique de la Peinture, il tombe alors dans des fautes, qui choquent également les principes de la composition, les règles du dessin & la science du coloris, & par conséquent les parties essentielles de l'art. L'exactitude de ces parties dépend des loix de la nature qui sert de type à l'Artiste, ou de la connoissance qu'il a des principes de l'Architecture, & non pas, comme le costume, d'une convention ou d'un usage arbitraire.

C'est à celui qui réunit la fidélité de l'histoire à la pratique de toutes les parties de l'art, à décider si une critique sévere de la violation des loix du costume est en droit d'effacer en nous le sentiment du beau dans un tableau d'ailleurs parfait. Ces gens qui, privés de ce sentiment du beau, ne compilent leurs raisonnements que dans les livres, courent risque d'avoir raison vis-à-vis de ceux qui, à l'aspect d'un tableau, se trouvent transportés, & sont, pour ainsi dire, tout sentiment, tandis que les premiers décident & ne sentent rien.

Cepen-

Cependant l'on pouroit tirer deux inductions de la critique ſévere dont nous venons de parler.

Qu'il faudroit en premier lieu, qu'un tableau, auquel le jugement le plus exercé ne pouroit refuſer ſon ſuffrage, ceſſât non ſeulement de mériter cette diſtinction, ſi l'Artiſte y avoit violé les règles du coſtume; mais qu'il faudroit encore ne jamais lui accorder cette eſtime, ſi l'obſervation du coſtume étoit l'eſſence de l'art. Et de cette maniere, pour ne citer qu'un exemple d'une critique outrée, l'Artiſte ne pouroit éviter la cenſure, ſi, en repréſentant le Grand Prêtre des Juifs avec ſes vêtements ſacerdotaux, il ſuivoit la verſion reçue de l'Ecriture ſainte & qu'il donnât une couleur jaune à ces habits, pendant qu'il eſt prouvé par les antiquités judaïques de Lundius que cet habillement étoit d'azur. Dans la maiſon des Orphelins de Halle, on voit un modele du tabernacle, où l'on s'eſt conformé à la deſcription de cet Ecrivain pour l'habillement du Grand Prêtre.

Qu'en ſecond lieu, les Artiſtes n'auroient jamais dû, ſous aucun prétexte, s'écarter du coſtume. Que ſuivant cette règle, il auroit fallu que Laocoon & ſes fils euſſent été vêtus *p*. Cependant par des raiſons plus fortes les Auteurs de ce grouppe étonnant

p V. de Piles, dans ſes Remarques ſur le Poëme de du Freſnoy. V. 210.

nant ſe ſont déterminés pour le nud, & nous ont laiſſé un ouvrage qui fera toujours l'admiration des ſiecles [q]. „C'eſt pour l'effet de l'enſemble & des „parties, dira un partiſan de *Rembrant*, que les „ſavants Rhodiens ont ſacrifié le vêtement du grand „Prêtre d'Apollon. Et c'eſt auſſi pour l'effet „que *Rembrant* a vêtu ſon Caïphe des habits pon„tificaux [r]. La licence pittoresque fait le point de „comparaiſon. " Oui, ſans doute, entre les Auteurs du Laocoon & celui de Jeſus-Chriſt chez Caïphe, répondrois-je à cela, mais celui-ci en abuſe & ceux-là en tirent parti: & voilà la conformité & la différence.

Au-

q M. Mariette, dans ſon *Traité des Pierres gravées*, fait mention de certains Antiquaires, qui, loin d'être frappés des beautés du Laocoon, trouvent ce grouppe aſſez ordinaire & prétendent que ce n'eſt qu'une copie de celui dont parle Pline. Auſſi le doute n'eſt-il pas toujours la marque d'une tête bien organiſée: tel s'en ſert comme d'un ſecret pour cacher ſon ignorance.

r Feu M. *Dietrich*, un des plus heureux imitateurs de *Rembrant*, m'a aſſuré que, dès qu'on vouloit ordonner & éclairer un tableau dans le goût de *Rembrant*, il falloit auſſi adopter ſa maniere de draper & d'ajuſter les figures, ſans quoi l'ouvrage ſeroit privé de ce ragoût qui en fait le charme. Il a raiſon ſans doute, ſi le Peintre a pris abſolument la maniere de ce Maître. Cependant je crois, que ſi *Rembrant*, cet heureux coloriſte, avoit étudié les autres parties de la Peinture comme le *Pouſſin*, il ne ſeroit que plus admiré, & que la correſpondance de deux perfections, comme la vigueur du coloris & la fidélité de l'hiſtoire, ne pouroit qu'ajouter à ſa célébrité.

Aujourd'hui encore l'on s'écarte autant que l'on peut des loix de la mode, dans les portraits de boſſe ou de ronde-boſſe [s]. La Sculpture approuve aſſurément une exception qui tend à approcher l'ouvrage du goût de l'Antique. Ce goût pur, & cet effet agréable qui en réſulte pour l'œil, ſe réuniſſent pour nous montrer l'avantage de repréſenter avec des cheveux courts les grands hommes, ſoit les héros ſoit les ſages, comme faiſoient les Grecs & les Romains. Une énorme perruque carrée n'accompagne guere bien Hercule armé de ſa maſſue & repréſenté nud. M. l'Abbé Pluche qui, à ce qu'il me ſemble, eſt un peu outré dans ſa déclamation contre l'abus de la Fable par rapport à la Peinture, s'éleve avec raiſon contre celui où l'Artiſte a repréſenté Louis XIV. ſous la figure allégorique d'Hercule, ajuſté comme nous venons de dire [t]. La maniere de repréſenter les hommes en cheveux courts a fait moins de progrès dans les portraits peints que dans à ceux faits en Sculpture. Nous avons pourtant quelques bons morceaux dans ce genre. *Raphaël Mengs* nous a donné un excellent portrait de ſon pere, repréſenté en cheveux courts & plats.

s *Eclairciſſements hiſtoriques ſur un cabinet de tableaux.* p. 130.

t L'Auteur parle des bas-reliefs exécutés aux côtés de l'arc de triomphe de la porte de St. Martin de Paris. V. Hiſtoire du Ciel. L. II. p. 425.

plats. N'oublions pas de dire ici, que l'élégance à bien rendre les cheveux, a été compté à *Parrhasius* pour un avantage considérable : avantage que le même *Raphaël Mengs* a si bien soutenu dans son propre portrait, peint en pastel comme celui de son pere & conservés tous deux à la Galerie de Dresde.

Sans doute le *Pallium* des Grecs & la *Toga* des Romains étoient bien autrement favorables aux portraits. Il n'est pas jusqu'au gros Pallium double des Philosophes cyniques, qui ne paroisse plus pittoresque dans un tableau de *l'Espagnolet*, que le vêtement bariolé de rubans d'un Marquis de Mascarille dans Moliere, ou que l'habillement étranglé & chamarré d'or & d'argent qui comprime aujourd'hui nos corps. *Van Dyk*, *van der Helst* & leurs contemporains ont su parfaitement bien profiter des vêtements noirs de leur tems pour faire sortir les carnations de leurs tableaux.

Les bizarreries de la mode sont trop étrangeres aux beautés de la Peinture pour ne pas porter atteinte à l'art : peu curieuse de faire valoir la configuration du corps humain, la mode ne cherche que le lucre & ne médite que des révolutions.

Il en est qui envisagent les habillements ordinaires comme un champ trop stérile pour l'art ; ils cherchent le pittoresque dans la singularité &

ſe jouent d'eux-mêmes. Pleins de leurs idées bizarres, ils ſe font peindre en Savoyard, ou prennent d'autres formes empruntées du peuple. Il en eſt encore qui veulent paroître, dans les tableaux hiſtoriques, ſous la forme des Divinités de la fable. C'eſt ainſi que *Nattier* a repréſenté le Duc de Chaulnes ſous la figure d'Hercule; c'eſt ainſi encore qu'une célèbre Actrice, Mademoiſelle Clairon, dans un tableau de *Carle Vanloo*, paroît repreſentée en Médée, bravant ſon époux Jaſon.

C'eſt aſſurément une reſſource pour l'art, de recourir à l'hiſtorique & au fabuleux pour relever de certains portraits; mais il faut y procéder avec ménagement, & faire en ſorte que l'image de l'homme ne dégrade pas celle du Dieu. Et cela arrivera toujours, lorsque le rôle que l'Artiſte fait jouer au perſonnage du tableau, ne ſera pas plus favorable à l'air de ſon viſage, que celui de Mithridate à certain Acteur. L'on ſait que Monime eut à peine récité ce vers ſi connu: *Ah! Seigneur, vous changez de viſage!* qu'une voix, applaudie du parterre, cria: *Laiſſez-le faire!*

Quelques beautés célèbres des derniers ſiècles [u], repréſentées ſous la forme des Vierges & des Saintes,

[u] L'on ſait que les Artiſtes anciens prenoient les plus belles Courtiſanes de la Grece pour faire leurs Déeſſes; les Peintres

tes, ont excités les desirs de leurs amants & la piété des dévots. D'autres Belles, sous la figure des Déesses de la Mythologie, & vêtues de drapperies légeres, se sont appropriées les attributs de Diane, ou de la jeune Flore.

Nos Belles songent sans doute à se réconcilier avec le costume, quand elles se font peindre dans un ajustement d'une négligence apparente, où l'élégance du choix seconde tellement le goût de l'Artiste, qu'il ne lui reste que la gloire d'imiter fidelement la belle nature. Ces sortes de portraits de la main d'une *Rosalba*, d'un *la Tour* d'un *Manyoki*, ou d'un *Graff* ont plus de droits d'orner les cabinets des curieux, que tous ces portraits auxquels l'Artiste libéral a prodigué les richesses & les ornements [x].

tres modernes à leur exemple, se sont presque toujours servis de leurs Maîtresses ou de celles des Grands pour faire leurs Vierges ou leurs Saintes. Voyez sur cet objet *le Ripose* de Raphaël Borghini, voyez surtout la fameuse satire de Salvator Rosa, intitulée *la Pittura*, où le Poëte-Peintre, se sert d'expressions si cyniques contre les Artistes, qu'on peut bien dire de lui ce que Boileau disoit de Regnier:

Heureux si ses discours craints du chaste Lecteur,
Ne se sentoient des lieux où fréquentoit l'Auteur.

[x] *N'ayant pu faire son Helene belle, il la fait riche*, disoit Apelle d'un Peintre de son tems. Les ornements sont si peu capables de relever la beauté de certains portraits, qu'en

Vous ſavez, mon cher ami, que la critique cite également à ſon tribunal, & l'ouvrage & l'Ouvrier: ſans égard pour la Grandeur, elle juge ſans pitié toutes les productions qui reſſortiſſent à ſa juriſdiction, euſſent-elles été ordonnées par un Prince. Elle gémit tout haut ſur ces illuſtres travaux qui décélent la corruption du goût du ſiècle & la petiteſſe des vues de celui qui les ordonne: uniquement occupée de ſon objet, elle n'aprécie pas l'ouvrage d'après les ſommes qu'il a couté, mais d'après ſa valeur réelle. Si les lumieres pouvoient s'acheter au poids de l'or, quel ſeroit le bonheur du Financier! - - -

Toutes les fois qu'on ſe propoſe de conſerver la mémoire d'un événement, ou cet événement eſt ſuſceptible de recevoir les vêtements poëtiques, ou l'art prend ſur lui de nous offrir la marche de l'action par de ſimples images. Or ſi dans le dernier cas, l'Artiſte n'obſerve pas exactement les loix du coſtume, il porte atteinte à la fidélité hiſtorique & peut-être à la vraiſemblance poëtique.

J'aurai

qu'en les voyant on ſe rappelle quelquefois la Gabrina de l'Artiſte, de laquelle le Poëte dit:

Quant'era più ornata, era piu brutta.

Orl. Fur. Cant. XX.

Boëttius, Graveur à Dreſde, a donné un portrait plein de décence d'une femme âgée, d'après un tableau en paſtel de *Liſiewski*.

J'aurai de la peine à deviner la fameuſe conférence de Louis quatorze & de Philippe quatre, ſi les deux Rois paroiſſent dans le tableau habillé l'un en Scipion l'autre en Annibal: loin de ſaiſir le ſens allégorique, je me croirai plutôt transporté à Epheſe à la cour d'Antiochus, qu'à l'Ile des faiſans. Malgré notre amour pour les peintures, tirées des tems héroïques, ſerions-nous choqués, ſi un bon pinceau nous eut conſervé les drapperies des Princes de l'âge moyen dans des tableaux d'hiſtoire? A force de conjectures & à l'aide d'un Montfaucon [y] nous trouvons encore la maniere de s'habiller de ces tems reculés ſur les vîtres des Egliſes & ſur de vieux monuments. Je finis cet article, comme vous voyez, par une circonſtance aſſez ſinguliere, & par une exception qui ſans doute ne portera nulle atteinte à la règle touchant le beau pittoresque. Les vêtements gothiques n'ont aſſurément pas beaucoup de charmes pour l'art, & leur bigarrure feroit un mauvais effet dans un tableau ſans l'intelligence de l'Artiſte. L'Hiſtoire fait encore mention d'un Prince du commencement du ſeizieme ſiècle qui n'aimoit rien tant que de porter des habits bigarrés. Dans les cas ſemblables, mon cher ami, je conſeille à votre Artiſte de ſaiſir cette intelligence des

y Les Monuments de la Monarchie Françoiſe. V Vol. in Folio, avec figures.

couleurs avec laquelle les Maîtres Flamands les plus ſoigneux ont ſu donner de la beauté & de l'harmonie à ces tapis de Perſe & à tous ces objets de diverſes couleurs introduits dans leurs tableaux, cette intelligence avec laquelle un *François Mieris* a ſu rendre toute une boutique de Mercier. Paſſer d'un pareil aſſemblage de couleurs, à l'ajuſtement bigarré de nos agréables, ce n'eſt pas faire un trop grand ſaut: un tapis de Perſe diverſement coloré, eſt un objet d'étude pour un petit Maître. Que veut-on de plus pour le coſtume?

LIVRE II.

SECTION II.

DE L'ORDONNANCE OU DE LA DISPOSITION.

CHAPITRE XVIII.

De l'inégalité & de l'oppoſition des objets divers dans un tableau.

L'art d'ordonner, eſt l'adreſſe de réduire la variété à l'unité dans un tableau. Quant à l'uniformité, mere de l'ennui, nous l'avons bannie depuis longtems du domaine des arts.

J'ai dit ce que j'entendois par vraiſemblance mécanique & par vraiſemblance poëtique. Après avoir ſatisfait à la vraiſemblance poëtique dans l'invention, l'Artiſte poſera pour principe la vraiſemblance mécanique dans l'ordonnance.

L'ordonnance elle-même n'eſt autre choſe qu'une invention continue: le ton des jours n'eſt autre choſe qu'une ordonnance continue. Tout concourt à former la machine du tableau, ou comme dit le Poëte, *tout marche & ſe ſuit.*

La variété ſe rapporte, ou aux objets mêmes qui rempliſſent le tableau, ou à la machine du tableau en général. Dans le tableau vous produiſez

la variété par l'inégalité des objets; dans la machine du tableau vous produisez la diversité par la clarté proportionelle dans les grandes parties, & par la chaîne artificielle dans les petites parties. Mais que cet enchaînement ne tienne pas de la confusion! Ce nœud seul est susceptible du développement qui lie les petites parties aux grandes masses.

C'est en combinant sagement toutes ces choses, que l'Ordonnateur intelligent forme l'ensemble.

Inégalité des formes, du sexe, de l'âge, des mœurs; contrastes des clairs & des bruns, des jours & des ombres; rapports réciproques [z] de la grandeur de l'espace, à celle des figures: tout cela tient au même principe. Pour l'exagération seule nous la condamnons ici comme dans tout le reste.

Les membres varient leur direction dans le corps animé de l'homme, & que dis-je? ils varient même dans le corps qui ne l'est pas. La structure de ces membre ressemble à l'accord harmonique de la musique. Dans une savante ordonnance ne pouroit-on pas comparer le mouvement successif des membres aux proportions harmoniques?

Ce

[z] V. sur cet article notre Chapitre XXI. & le Chapitre XVII. du second livre de Laireſſe, sur les règles fondamentales d'ordonner de petites figures dans un grand espace & réciproquement.

Ce n'eſt que dans les attitudes contraſtées que chaque figure s'approche de l'autre, & que ces figures forment les grouppes : de chacun de ces grouppes & de bien des figures en particulier on pouroit dire ſouvent ce que le Taſſe dit d'une Belle [a] : *Elle fuit, mais elle ne fuit que pour être atteinte.* Auſſi les grouppes ne paroiſſent-ils fuir que pour être atteints ; ils ſe détachent pour éviter toute confuſion.

Pour l'ordinaire la derniere figure des grouppes eſt chargée d'indiquer par ſon mouvement la chaîne qui la lie avec les autres, &, en interrompant quelquefois ces grouppes, de remplir le trop grand vide des repos. Je diſcuterai plus au long tous ces objets à l'article des tons de lumiere des grouppes.

Sans cette conteſtation apparente des contraſtes, qui ſe termine ſouvent comme les débats des amants, par une liaiſon plus étroite, on n'atteindroit jamais cette harmonie que le Peintre tâche de produire par le deſſin & par l'accord de la lumiere & de la couleur. La muſique en a fourni à l'Artiſte la dénomination, comme elle a fourni au Critique la comparaiſon. *Deux fugues*, dit le

[a] *Fugge, e fuggendo vuol ch'altri la giunga.*
Aminta. Atto 2. S. 2.

Poëte Kœnig, *qui ſemblent ſe diſputer, ſe trouvent liés d'amitié par une finale étrangere.*

Ici la nature eſt elle-même la créatrice de la régle, obſervée conſtamment par l'imitateur de la nature; le Critique n'a que la gloire de la remarquer & d'y rendre attentif. Retranchez ce contraſte de l'ordonnance, vous retournerez au ſiècle d'un *Cimon de Cléone*, où les figures ſemblables aux Momies d'Egypte, étoient toutes droites, la tête dans la même direction que le corps, les pieds rangés l'un contre l'autre, & les mains pendantes perpendiculairement. Mais, mon cher ami, je ne veux pas m'arrêter à vous retracer le tableau de l'enfance des arts. Vous avez lu votre Pline.

La nature n'a pas préſidé à la compoſition des tableaux qui, étant faits de pratique, ne rendent ni les geſtes ni les attitudes, qui doivent ſe contraſter & ſe diverſifier, ſelon le ſexe & l'âge, ſelon les conditions & les paſſions. L'inégalité des formes, eſt d'une néceſſité abſolue, & c'eſt une des premieres règles qu'elle preſcrit. Pour vous, mon cher ami, cette néceſſité eſt une demonſtration. Dans les Beaux-Arts, la diverſité eſt l'ame qui vivifie tous les objets, ſuſceptibles d'ordonnance.

Ne pouroit-on pas nous montrer ſous une nouvelle face la beauté dramatique d'un ouvrage de l'art par la différence néceſſaire des caracteres?

Les

Les contraſtes paroiſſent être eſſentiels aux meilleurs piéces de Théatre. Rappellez-vous, par exemple, les deux ſœurs dans le *Philoſophe marié*, ou les caracteres dans les pieces de Moliere, auxquelles le ſceau du tems a imprimé l'immortalité. Celles qui feront toujours l'admiration des gens de goût, ne ſe diſtinguent-elles pas par le contraſte le plus délicat des caracteres & par l'heureuſe expreſſion des paſſions. La vertu ſociale de Philinte, brille à côté de l'auſtérité miſantrope d'Alceſte, non moins vertueux d'ailleurs. Le bon ſens d'Ariſte, dans *l'Ecole des maris*, détruit les injuſtes ſoupçons de Scanarelle; & l'Amant d'Henriette, dans *l'Ecole des femmes*, plaît & inſtruit, pour mieux faire ſortir le ridicule des pédants & des femmes qui les admirent. Dans le *Bourgeois Gentilhomme*, on a repris le rôle de Cléonte; en effet on eſt fâché de voir que cet amant généreux deſcende jusqu'à la fourberie en ſe faiſant paſſer pour le fils du grand Turc. Il ſort de ſon caractere; & par cela même qu'il ne le ſoutient pas, il affoiblit le contraſte par rapport aux autres perſonnages de la piéce.

Ce n'eſt que d'après ces oppoſitions que Saint-Mard, lorſqu'il veut louer la fameuſe Fable du Renard & du Corbeau de la Fontaine, trouve dans ces animaux, dont chacun conſerve ſon caractere, les vrais perſonnages de la Comédie. Et les caracteres

de

de cette eſpece, repréſentés ſous des images humaines, ſont les vrais perſonnages, ou du moins les perſonnages les plus intéreſſants d'un tableau hiſtorique.

C'eſt ainſi que, dans un tablean d'hiſtoire & dans un payſage hiſtorié, les perſonnages doivent être repréſentés par rapport aux caracteres, c'eſt ainſi que, dans toute peinture les objets doivent s'offrir à nos yeux par rapport aux formes, aux attitudes, aux couleurs & aux jours, ou du moins ils doivent ſe contraſter ſans affectation & ſans ſymétrie.

Le contraſte eſt une affaire de règle, mais le naturel ne l'eſt pas moins. Si, dans un tableau où le ſujet ſembloit demander des airs de têtes à peu près ſemblables, l'Artiſte vouloit chercher de fortes oppoſitions, on remarqueroit trop ſenſiblement ſon intention, & l'on ſeroit fâché de voir que la règle des contraſtes, qui doit être plutôt un effet du hazard que de la recherche, fut tombée entre les mains d'un homme, incapable de penſer lui-même & de diſcerner l'exagération du naturel.

Des monuments de l'art & des productions de la nature, des tombeaux & des cyprès, diſpoſés ſavamment dans un tableau, y forment des contraſtes bien agréables: cependant des fleurs bien aſſorties, y produiſent auſſi un très-bel effet.

Dans

Dans un tableau orné de fabriques, il ſemble qu'il eſt de la bienſéance de repréſenter couchées les figures humaines qu'on place auprès d'un monument élevé, & de les offrir debout, auprès d'un monument bas: mais il faut que tout cela ſe faſſe ſans affectation.

L'Hiſtoire nous fournira les contraſtes des caracteres, & l'expreſſion des paſſions nous en offrira des exemples remarquables. Parlons maintenant de l'inégalité des formes ou de la diſproportion agréable. Ce ſera la matiere du chapitre ſuivant.

CHAPITRE XIX.

De la Disproportion agréable, ou de l'Inégalité des formes.

Eh quoi, dira-t-on, la Peinture, l'amie, l'imitatrice des belles formes, hait l'exacte égalité des côtés avec un milieu différent? C'est cependant cette convenance qui répand l'agrément le plus apparent sur la configuration humaine & sur toutes les productions sorties des mains du Créateur pour charmer les yeux de l'homme. C'est aux rapport d'égalité que l'Architecte doit la beauté essentielle de son art, & que la main savante de l'Ouvrier a coutume d'ordonner des palais. Vous me permettrez, mon ami, d'entrer dans quelques détails sur cet objet; la chose vaut bien la peine d'être discutée.

Wolf appelle l'égalité de deux côtés avec un milieu inégal, *l'Eurythmie.* „Quand le point mi„lieu, dit ce Géometre, offre un autre aspect que „les points des côtés, l'ame n'a pas longtems à „délibérer sur quelle partie elle se portera en „premier [b].“

Nous aimons ce que les Modernes appellent dans cette signification la *Symétrie.* Dans un bâtiment

[b] *Wolfs Anfangsgründe der Baukunst &c.*

ment privé des rapports de reſſemblance, notre œil ne ſeroit pas ſatisfait & chercheroit l'égalité des côtés avec un milieu différent. Mais nous n'aimons ces rapports d'égalité que là où ils conviennent; au contraire pour les ſujets pittoresques, nous cherchons les objets dans cette variété, dans cette proportion ſouvent cachée, avec laquelle ils s'offrent d'une maniere ſi agréable dans la nature. Par cette raiſon il faut qu'un Peintre qui introduit dans ſon tableau un édifice vu de face, interrompe la ſymétrie du mur avancé par quelque incidence d'ombre, ou par quelque autre artifice.

La régularité du bâtiment y perdra-t-elle quelque choſe, ſi la Peinture, attentive aux effets de la nature, cherche à ſaiſir les accidents de lumiere & d'ombre, pour en embellir le tableau? La monotonie ſeule doit en être bannie; & la nature lorsqu'elle produit le preſtige, recommande toujours la compoſition.

Avec le même droit l'Architecte intelligent rejettera tous les ornements qui ne ſont pas fondés dans la nature, ou qui ne ſont que de vaines décorations pour maſquer les parties auxquelles les embelliſſements ne doivent jamais faire perdre l'apparence de la ſolidité primitive. La proportion n'eſt pas contraire à cette ſolidité, dont la beauté eſſentielle obtient la préférence ſur tous les ornements acceſſoires.

Les

Les différentes significations dans lequelles on prend le mot de symétrie, pouroit embarrasser le lecteur, si l'Ecrivain n'avoit pas soin de s'expliquer dans quel sens il prend ce terme; s'il le prend dans le sens actuel, de l'égalité des côtés avec un milieu différent, ou dans le sens des Anciens.

Perrault [c] & après lui Felibien [d] ont déja observé que les François s'écartent du sens que les Grecs & les Latins attachoient au mot de symétrie; chez les François il ne signifie pas ce que Vitruve veut dire dans le chapitre cité à la note, savoir le rapport qu'a la grandeur d'un tout avec ses parties, lorsque, dans un autre tout, ce rapport est pareil, tant à l'égard de ce tout qu'à l'égard de ses parties, dans lesquelles la grandeur est différente. Si, par exemple, il se rencontre deux statues, dont l'une ait huit pieds de haut & l'autre huit pouces, & que celle qui n'a que huit pouces, ait la tête d'un pouce de haut, comme celle qui a huit pieds, a la tête d'un pied: le François dira que ces deux statues sont de même proportion, & non pas de même symétrie. Et cela parce que symétrie en François a une

c V. les Remarques de Perrault sur le 2 Chapitre du Livre I. de Vitruve, & celles sur le 1 Chapitre du Livre III.

d V. *Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture & des autres Arts qui en dépendent. Avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces Arts, par Felibien* &c.

une toute autre ſignification & veut dire le rapport que les parties droites ont avec les parties gauches, & celui que les hautes ont avec les baſſes, & celles de devant avec celles de derriere.

Le Peintre obſerve, dans toutes les circonſtances de ſon art, les rapports harmonieux des parties au tout, ou la ſymétrie, ſelon la ſignification que Vitruve & d'autres anciens ont donnée à ce mot [e]. C'eſt proprement la beauté, en tant qu'elle tombe ſous les ſens par l'organe de la vue, ou qu'elle peut être expliquée au moyen de la dimenſion. Mais l'Artiſte, ſans s'en tenir à cette reſtriction, fuira les proportions géometriques, ou cette ſorte de ſymétrie ingrate que quelques modernes mettent à la place de la ſymétrie des anciens; il évitera généralement toutes les formes, qui ſont compoſées de contours égaux & de lignes paralleles; ou qui, n'offrant que des angles aigus, des triangles, des quarrés, ne produiſent qu'une certaine régularité de figures géométriques [f].

Ainſi,

e *Symmetria eſt ex ipſius operis membris conveniens conſenſus, ex partibusque ſeparatis, ad univerſae figurae ſpeciem, ratae partis reſponſus, ut in hominis corpore e cubito, pede, palmo digito, caeterisque partibus, ſymmetros eſt, ſic eſt in operum perfectionibus. L. I. c. 2.*

f *Difficiles fugito aſpectus, contractaque viſu.*
Membra ſub ingrato, motusque, actusque coactos,
Quodque refert ſignis, rectos quodammodo tractus,

Ainſi, en conſultant les livres élémentaires de la Perſpective, on prend le plan vertical d'un cube d'après un diametre donné pour la pratique des racourcis; mais au-lieu de cet aſpect, on prendra le plan incliné pour la manœuvre d'une ordonnance gracieuſe.

De ces deux plans ſi oppoſés & pris à volonté, il ſera facile au Peintre de trouver, pour une figure ou pour un portrait, l'attitude la plus avantageuſe, pour un payſage orné de fabriques, l'aſpect le plus agréable, & pour une hiſtoire, le cadencement & le tour le plus gracieux des grouppes: toutes ces choſes peuvent le conduire à ce que Vitruve appelle *l'Eurythmie*, la bonne grace, ou la convenance [g].

Tout ouvrage qui décèle la gêne avec laquelle il a été compoſé, ſera ſans vraiſemblance dans l'attitude des figures, ainſi que dans l'ordonnance du tableau. Traité avec cette ſymétrie ingrate, il ne portera plus l'empreinte de la nature qui ſemble donner la vie aux objets même inanimés qui, ſortant

Sive Parallelos plures ſimul, & vel acutas
Vel Geometrales (ut Quadra, Triangula) formas
Ingratamque pari ſignorum ex ordine quandam
Sxmmetriam : ſed praecipua in contraria ſemper
Signa volunt duci transverſa, ut diximus ante.
Du Freſnoy de Arte Graphica v. 166.

g *Eurythmia eſt venuſta ſpecies, commodusque in compoſitionibus membrorum aſpectus.* L. I. c. 2.

tant immédiatement de ſes mains, ſe contraſtent agréablement & portent le caractere d'une variété infinie. Et par les mouvements qui accompagnent la vie, priſe dans le ſens le plus exact, les corps d'une proportion ſymétrique paroiſſent dans une agréable diſproportion, dans un beau déſordre pittoresque.

Les loix du naïf ne recommanderont pas moins fortement cette diſproportion agréable pour un art qui nous ramene toujours à la nature. Les objets imités par l'Artiſte paroiſſent dans les plus belles ſcenes ſans aucune gêne & ſans aucune affectation.

Soit que vous appelliez cette qualité le naïf en général, ſoit que vous lui donniez le nom d'agréable diſproportion dans la plupart des êtres animés, il eſt certain, mon ami, que vous découvrirez toujours une diſpoſition, que le Créateur à imprimé à des corps formés d'après les plus juſtes proportions, de s'embellir eux-mêmes. En voulez-vous la preuve? la voici.

Contemplez la configuration humaine: elle eſt le premier exemple de la ſymétrie, & elle eſt le modele de l'Architecture. Dans cette belle configuration la variété interrompt ſans ceſſe l'uniformité. Mais bien que tout s'accorde parfaitement ſelon les loix de la ſymétrie, & qu'on diſtingue la beauté même dans l'état de repos, il réſulte

toujours que l'homme n'eſt pas fait pour repréſenter une ſtatue: ſuſceptible de vie & de mouvement, il doit nous offrir de nouveaux agréments & nous montrer dans ſes traits les graces les plus ſublimes.

C'eſt dans ces circonſtances que les arts imitatifs s'approprient la repréſentation de l'homme: ſous les loix du mouvement & de la gravité, un Siſyphe qui roule ſa roche au haut de la montagne, nous plaît bien plus qu'une figure immobile de l'art des Egyptiens.

C'eſt ainſi que la diſproportion agréable, ou l'inégalité des aſpects [h] devient intéreſſante pour l'art

[g] Voyez ſur cet article: Réflexions ſur l'origine, les progrès & la décadence des Décorations dans les Beaux-Arts, ouvrage qui a paru ſous ce titre: *Gedanken von dem Urſprunge, Wachsthume und Verfalle der Verzierungen in den ſchönen Künſten &c. Leipzig 1759.* Dans le Journal Etranger, Septembre 1761. il a paru une notice de cet ouvrage de M. *Krubſacius*, Architecte de S. A. Electorale de Saxe. L'Auteur de ce traité s'éleve contre les ornements baroques, contre ces enroulements & ces volutes contournées qui ne préſentent rien dans la nature, & qui ne ſont qu'un aſſemblage monſtrueux de coquilles, de plantes &c. Ce goût bizarre qui a été en vogue pendant quelque tems à Paris, a été remplacé par des ornements plus analogues, & ſurtout par ceux à la grecque. Les Allemands qui ſuivent aviſement les modes des François, adopterent avec empreſſement ces décorations abſurdes, & bientôt tous les arts; l'Architecture même, en furent

l'art dans la direction des fleurs & des plantes, & dans l'apparence de leurs feuilles. Que le bel aſpect de votre jardin, mon cher ami, vous fourniſſe une nouvelle matiere à réflexions. Avec quel charme pour l'œil l'humble hyacinthe, ornée de ſes pétales nuancés, s'incline-t-elle devant vous! Tous les végétaux, par la diſpoſition qui leur eſt propre, manifeſtent la vie que les Poëtes donnent aux fleurs, lorsqu'elles embelliſſent l'empire de Flore. Un air légérement agité, communique le mouvement à toutes les productions du règne végétal. Alors tout ſe meut, tout s'étend autour de nous. Depuis l'arbriſſeau le plus humble jusqu'au chêne le plus ſuperbe, tout offre non ſeulement une variété infinie dans les rameaux, dans les branches & dans les tiges, & tout eſt réduit à l'unité; mais encore des couleurs harmonieuſes ont en réſerve de nouvelles beautés pour en décorer le tout.

C'eſt ainſi que l'agréable mélange des feuilles & des couleurs embellit la fleur ſymétriquement

furent infectés. Ce mauvais goût dure encore en partie, & les Graveurs d'Augsbourg & de Nuremberg ont ſoin de le perpétuer. Quelques Architectes s'en ſont laiſſés ſéduire, & n'en ſont pas encore revenus; auſſi en trouve-t-on des veſtiges dans presque toutes les villes l'Allemagne, & pour n'en citer qu'un ſeul exemple, on voit à Leipzig l'extérieur & l'intérieur de la plus grande partie des maiſons chargés de ces ornements bizarres.

ornée. Sa tête s'incline avec une décence naïve que le Peintre de la nature saisit toujours heureusement, quand il veut transporter sur la toile cette naïveté de ses productions, & que l'Artiste à la main lourde manque constamment. Ce naïf, ce naturel, est donc le sceau que la main du Créateur a imprimé aux êtres de cette classe; doués de proportions, ils ont le pouvoir de les faire valoir en les rendant agréables, & ce rapport harmonieux des parties est pour eux un surcroit de beauté.

Ce n'est pas la ligne droite, mais la ligne ondoyante qui concourra à l'expression dans le dessin. La ligne ondoyante est le caractéristique de la mobilité, comme la ligne directe ou perpendiculaire est la marque de l'immobilité ou de la position ferme des corps. Comme elle est destinée à former les contours des figures de jeunesse & les membres de l'âge d'homme, on lui a encore assignée, en conséquence de cette destination, le privilege de la beauté. M. Parent qui soutient cette proposition, peut toujours s'autoriser, tant qu'il se renferme à la beauté corporelle, du sentiment de plusieurs Ecrivains & surtout de celui de Felibien.

Je laisse à d'autres à discuter, si cette soupleſſe de la position & du contour que nous remarquons dans les productions du règne animal & végétal, comme des caracteres qui indiquent leur beauté, n'est

n'eſt pas juſtement ce qui nous plaît ſi fort dans les autres corps moyennant l'imagination. C'eſt ce qui fait qu'on a ſouvent exalté la ligne ondoyante dans des objets, ou qu'elle a ſervi d'ornement dans des choſes qui, demandant de la ſolidité, n'admettent guere cette apparence de légéreté.

Cependant comme il peut y avoir une infinité de cauſes du gracieux, entre autres la nouveauté, & la variété en harmonie avec l'unité, je me garderai bien de renfermer tout dans les limites d'une ſeule cauſe, ou de déterminer une ſeule ligne pour la beauté en général.

La variété, répandue ſur tant d'objets de la nature & de l'art, qui peuvent tous nous étaler leurs beautés eſſentielles, comme des parties conſtituantes du tout, ne permettra jamais de fixer une ligne déterminée pour le beau. Un Critique judicieux ne doit point adopter inconſidérémment des penſées plus brillantes que ſolides, & en bâtir un ſyſtême qui s'écarte de la nature & qui décele l'eſprit de paradoxe. La nature & la vérité doivent être le terme de nos recherches.

On peut établir, que non ſeulement tous les ouvrages des Artiſtes, mais auſſi ceux des Artiſans, peuvent charmer par des oppoſitions de différente eſpece. — Je dis par des oppoſitions de différente

eſpece, car il ne s'agit ici que de chercher la beauté de la forme pour la tranſition la plus agréable de la vue, lorsqu'elle paſſe du tout aux parties, & réciproquement. Vouloir reſtreindre la beauté à tel ou tel trait parmi pluſieurs lignes courbes, ne me paroît d'aucune utilité en l'appliquant à la forme des corps. Il eſt certain que jamais la répétition d'une ſeule & unique ligne de beauté ne produira un tout harmonieux.

Peut-être trouvera-t-on dans ce que nous venons de dire de nouvelles raiſons en faveur d'une diſproportion agréable, ou d'un déſordre pittoresque dans l'ordonnance du tableau.

CHAPITRE XX.

Les Grouppes.

Quelle variété la nature n'a-t-elle pas répandu ſur le fruit de la vigne par le mélange des grains, qui coupe l'uniformité, ſans interrompre l'unité de l'enſemble! La grappe entiere nous offre le plus beau grouppe, non dans un arrondiſſement compaſſé, mais dans la variété la plus agréable, lorſque nous en conſidérons le contour & la ſuperficie.

C'eſt pour cette raiſon que la grappe de raiſin eſt dévenue le modele de la fameuſe règle du *Titien* par rapport aux grouppes, au clair-obſcur & à toute l'économie des demi-teintes d'ombre & des reflets [1]. L'Académie Françoiſe de Peinture, dans ſes conférences rédigées par Teſtelin, adopte cette comparaiſon: & l'expérience prononce en faveur de ſa juſteſſe. L'application au corps humain & à d'autres figures, & la ſoupleſſe des membres déterminent conſéquemment le point de comparaiſon, & fixent les limites de toutes les comparaiſons ſemblables.

[1] Je m'étends davantage ſur cet article dans le Chapitre XLVI. où je traite des effets de lumiere. Mais l'artifice de l'ordonnance & des tons de lumiere & d'ombre eſt trop étroitement lié, pour les ſéparer dans la définition.

Ce n'eſt qu'à l'imitateur libre & qui penſe qu'on donne la grappe de raiſon, comme la règle d'un tableau qui, telle que la *Sainte Famille* de *Raphaël*, ne renferme qu'un ſeul grouppe.

Mais dans le cas même où le tableau n'eſt compoſé que d'une ſeule figure, la grappe de raiſin indique à l'Artiſte l'économie de la lumiere capitale. L'excellent tableau de *Paul Pagani*, repréſentant *la Madelene penitente* [k], eſt une preuve de mon aſſertion.

De Piles a très-bien diſtingué la double liaiſon des objets en grouppes, tant par rapport au deſſin, que relativement aux tons de lumiere ou à l'intelligence du clair-obſcur.

Felibien ne prend la grappe de raiſin que pour le modele d'un ſeul grouppe; mais non pas pour le tout-enſemble d'un tableau. Le doute qu'il ſuggere à un autre connoiſſeur, paroît un peu ſingulier, d'autant plus qu'il n'a rien à objecter contre cette figure pour un ſeul grouppe. Quiconque admet la comparaiſon en queſtion pour un grouppe, l'admet auſſi pour pluſieurs. Sur cet objet la ſubordination & la liaiſon, ſont des parties qu'on ne ſauroit trop recommander à la ſagacité de l'Artiſte.

Il

[k] Ce morceau eſt gravé par Jacques Tardieu dans le ſecond Tome de la Galerie de Dreſde.

Il faut que le point de comparaiſon nous guide & nous remette dans le bon chemin. Les autres inégalités ne nous oppoſeront que peu d'obſtacles, ſoit que les Critiques nous parlent de Grappes de raiſin, de figures coniques ou pyramidales. Dans la premiere figure, ils ſe propoſent de nous montrer la chaîne & la lumiere des figures en grouppes & en maſſes en général ; & dans la derniere ils veulent nous offrir l'élévation élégante ou la forme pyramidale des grouppes: enfin, quand l'horiſon, ou le point de vue eſt plus haut, ils veulent nous rendre plus ſenſibles les effets de lumiere, qui frappent d'en haut ces grouppes. Mais qu'entendons-nous ici par forme pyramidale ? Un rapport fort arbitraire de l'élévation la plus étroite à l'égard de la baſe la plus large du grouppe.

Ce procédé n'eſt qu'un artifice varié pour embellir le grouppe & pour attirer l'œil un peu ſur ſon centre. Je dirois plus : craignez de tomber dans l'affectation, & vous y tomberez infailliblement, ſi vous placez à côté d'un grouppe pyramidal, un grouppe pareillement terminé en pyramide. Les grouppes uniformes ſont auſſi ridicules que les figures uniformes.

Dans la repréſentation des objets, le naïf eſt le premier dégré du gracieux.

M. Wa-

M. Watelet, Poëte auſſi ingénieux que critique judicieux, a raiſon de faire ſur ce ſujet les remarques ſuivantes :

Evitez de penſer, entrainé par l'uſage,
Que compoſer ne ſoit qu'inventer l'aſſemblage
De membres différents, avec art contraſtés,
D'effets pyramidaux, de grouppes apprêtés.
La nature, il eſt vrai, ſe grouppe & ſe contraſte;
Mais on abuſe trop d'un principe ſi vaſte.
Il eſt des paſſions qui bravent cette loi:
Les remords & l'horreur, le deſeſpoir, l'effroi,
Des mortels malheureux déſuniſſent les troupes,
Décompoſent ſouvent, & diſperſent leurs grouppes:
Tandis que les plaiſirs ou l'attendriſſement
Donne à l'expreſſion un autre mouvement.

Rien de plus ſage que cette modification, touchant le précepte des Grouppes. Je n'obſerverai que deux choſes ſur ce point: la premiere, c'eſt qu'il faut avoir ſoin, au moyen de l'accord de la lumiere & de la couleur, de raſſembler en maſſes les figures diſperſées pour ne pas donner de la diſtraction à l'œil, ſans quoi la diverſité ſe trouveroit privée de cette harmonie que nous avons établi en principe dans le premier Chapitre: la ſeconde, c'eſt que, pour éviter un abus, il ne faut pas tomber dans un autre, & qu'il faut bien nous garder de nous ſouſtraire à une règle utile, qui ne ſera jamais capable d'égarer le génie & qui poura tenir en bride un eſprit dont la courſe eſt encore peu ſûre.

Com-

Comparons les règles à la nature. On ne demande pas préſentement, ſi l'aigle de Jupiter & d'autres attributs des Divinités de la Fable, contribuent à completter le grouppe, & ſi un carquois plein de flèches ſuſpendu à un arbuſte ou une laiſſe de chiens, ſert à relever la repréſentation d'un repos de Diane avec ſes Nymphes? Peut-être que les exemples que nous pourions citer, viendroient aſſez bien ici. Mais il faudroit que celui qui fit cette demande, regardât la beauté du grouppe pyramidal comme prouvée. Et voyons ſi ce grouppe ſe trouve en effet dans la nature. Que nous apprend-elle? Dans les exemples qu'elle met ſous les yeux, elle nous enſeigne un moyen de groupper.

L'Artiſte obſerve les mouvements & les geſtes des hommes, il remarque qu'ils s'aſſemblent pour s'entretenir familiérement, ou bien pour diſputer & pour diſcuter leurs intérêts. Les uns s'approchent des premiers, &, s'appuyant ſur leurs bâtons, ou prenant une autre poſition favorable, ils écoutent ce qu'on raconte: les autres s'empreſſent autour des derniers, & tâchent de les concilier & de mettre fin à leurs diſputes. L'empreſſement qu'ils montrent leur fait porter le corps en avant. Les jeunes gens & les vieillards, entourés d'enfants joyeux, ſont placés dans les lointains, & paroiſſent attentifs à l'événement principal.

L'Artiſte

L'Artiſte apporte la même attention pour obſerver les mouvements des animaux. Lorsque le Cavalier, traverſe les campagnes, franchit les foſſés, ou lorsque, fatigué de ſa courſe, il cherche un lieu de rafraîchiſſement, le Peintre épie la nature & devient un *Wouwerman.* Et *quand il voit*, comme dit notre Opitz, *les tendres colombes ſe promener autour de leur voliere & ſoupirer leurs amours, quand il voit le nombreux troupeau errer dans les gras paturages, & le noble courſier bondir dans la prairie*, il crayonne tout ſur ſes tablettes.

Cet excellent moyen d'apprendre à groupper eſt praticable en tout, & *Léonard de Vinci* le propoſe au Peintre d'hiſtoire par rapport aux figures humaines: mais il lui ſuppoſe comme de raiſon la connoiſſance de la Perſpective & de l'Anatomie. En effet ſans cette connoiſſance, comment l'Artiſte arrondira-t-il ſon grouppe, ou comment attirera-t-il notre vue ſur les membres des figures ſous un même point de vue, & comment donnera-t-il l'harmonie convenable aux tournants? On demande, ſi dans les exemples en queſtion, la nature offre d'elle-même aux yeux les grouppes appellés pyramidaux?

Les figures humaines aſſemblées en une troupe ſont généralement de grandeur inégale. Ces figures, relativement aux parties d'en haut, nous offrent déja la raiſon de la forme cônique, qui n'a plus lieu

lieu par rapport aux parties d'en bas, ſervant de baſe à toutes les figures du grouppe. Les contours des membres ſe font valoir par le contraſte. Sur quels objets les yeux ſe porteront-ils avec le plus de plaiſir? C'eſt ſans doute ſur ceux du centre ſelon le plus ou le moins d'agréments des proportions. Mais ces proportions, ces rapports ſymétriques décéleroient un air d'affectation que la nature ne connoît point. Une diſproportion agréable, une égalité imparfaite des faces ſera plus conforme à ſes procédés. Pour la plus grande convenance, il eſt permis à l'art de faire des changements. L'Artiſte a ſoin de rapprocher du centre les figures les plus élevées. C'eſt à dire que dans un ſens vague il leur fait repréſenter un cône. Revenons à nos exemples de la nature.

Dans la plupart de ces exemples, quand la Bergere fatiguée, ſommeille à l'ombre d'un arbre, & que le Berger, appuyé ſur ſa houlette, la contemple avec un air d'intérêt; ou comme dit le Poëte, *quand, une aimable enfant, d'un pied léger court à ſa mere, ſe ſuſpend à ſa robe, & balbutiant ſes deſirs, fait tant par ſes careſſes qu'elle obtient ce qu'elle ſouhaite* [1], nous voyons alors des grouppes qui s'étendent vers la ligne fondamentale, ou vers l'endroit

[1] On voit ce ſujet, qui fait pendant avec l'enlevement d'Europe du même Maître, gravé par *Jacques Frey*.

l'endroit qui a donné lieu à la dénomination de la forme pyramidale.

C'eſt ainſi qu'une innocente jeuneſſe s'empreſſe autour d'une mere qui lui ſourit. Dans un tableau de *l'Albane* cette mere devient l'image de la charité, & remplit toute l'idée du Peintre. La nature a conduit l'enfant dans la ſituation qu'il occupe, & il ſemble que l'Artiſte ne s'eſt attaché qu'à groupper comme elle.

La complaiſance, l'amitié & l'amour approchent une perſonne de l'autre. Lorsque, Joſeph, dans un tableau de *Luc Jordane*, s'échappe des bras de la femme de Putiphar [m], il offre bien un exemple de vertu, mais non pas un modele d'un auſſi beau grouppe que celui qu'on voit dans un tableau du même ſujet [n] de *Cignani*.

Les objets ſe montrent-ils toujours dans la nature ſous des faces agréables? Non. Mais des objets en apparence diſperſés, lient ſouvent deux groupp-

m Ce morceau *de Luc Jordane* a été gravé par un Artiſte François. Comme les deux figures de ce grouppe ſont dans une poſition preſque parallele, j'étois bien aiſe de citer ce ſujet, pour mettre les amateurs à portée de juger ſi une telle attitude eſt capable de plaire aux yeux. Un examen de cette nature ne peut pas d'ailleurs faire tort au mérite d'un *Jordane* par rapport à l'ordonnance.

n La Chaſteté de Joſeph, tableau de *Charles Cignani*, ſe trouve gravée dans le Recueil d'Eſtampes de la galerie de Dreſde par *Pierre Tanjé*.

grouppes qui autrement seroient restés séparés. L'Artiste observateur en profite : ici il a aussi recours à l'artifice des jours & des ombres. Sous cette condition les dispersions d'objets, ainsi que les dissonances heureusement sauvées dans la musique, peuvent produire des beautés réelles.

Quand l'Artiste, à l'exemple de *Jules-Romain*, représente les *quadriges* des Anciens en pleine course, il se conforme également à l'Histoire & à la nature : mais rien ne l'empêche de donner un tour plus varié aux chevaux marins qui traînent le char de Vénus, dominatrice des mers, & de répandre plus de beauté & d'harmonie dans les sujets semblables.

Votre Artiste, mon cher ami, se rappellera toujours la raison de ces contrastes. Dans les grouppes, disions-nous, il ne faut pas répéter sans nécessité la même attitude des figures, ni la même position des choses inanimées.

Mais il ne faut pas que le Peintre ait l'air d'éviter ces répétitions avec peine, ni qu'il paroisse avoir cherché des oppositions extrêmes. La plupart des objets de la nature s'offrent, comme nous avons déja dit, dans une agréable diversité ; & l'Artiste a le choix de la diversité la plus agréable.

Que de choses l'art nous apprend par rapport à l'embellissement en général, & qu'il lui est

facile de relever des grouppes défectueux par de petites additions!

C'eſt ſur cet objet que s'eſſayent les plus grands Peintres d'Hiſtoire, & qu'ils montrent par le ſuccès la ſolidité de leur jugement.

Non contents d'avoir conçu leur idéal, ils ont recours à l'argile fléxible pour exprimer leurs penſées. Pour la compoſition de leurs tableaux ils modèlent du moins les principaux grouppes, ou ils les diſpoſent avec les grouppes ſubordonnés dans le rapport le plus convenable. Par ce ſtratagême votre Artiſte apprendra à connoître non ſeulement les rapports harmonieux, mais encore les incidences naturelles des jours & des ombres, & tous les avantages des ſaillies & des fuyants des figures, c'eſt à dire, tout ce qui ne dépend pas du transparent des extrémités qu'il faut étudier d'après le naturel. J'enverrois votre Elève aux Ecoles d'un *Oeſer* & d'un *Pavona*, qui parmi les Peintres modernes ſuivent ſur cet objet les anciens Maîtres [a]. La forme pyrami-

[a] Eclairciſſements hiſtoriques &c. p. 75. On trouve une Pſyché endormie de *Spranger*, gravée par *Jean Müller*, avec ce titre : *In argilla forma hemiſphaerica prius effinxit.* On peut voir dans le grand ouvrage de Laireſſe, que cet Artiſte peignoit quelquefois des figures qu'il découpoit enſuite pour en compoſer des grouppes ; qu'il en changeoit les attitudes & qu'il apprenoit par là l'harmonie des couleurs. Mais pour tirer de cet artifice encore

pyramidale que tant de Peintres donnent à leurs grouppes, ne choquera pas plus les yeux du connoiſſeur que l'ordonnance circulaire vantée par de Piles dans un tableau *de Rubens*.

Le grouppe élevé & terminé en pyramide eſt ſuſceptible de recevoir les lumieres gliſſantes les plus agréables. Dans la variété des grouppes, lorsque le Peintre repréſente des marchés remplis d'un grand concours de monde, ces lumieres ſont de grands expédients, tant pour raccorder les objets les uns avec les autres, que pour les iſoler dans quelques parties, & pour détacher heureuſement certaines figures de leur fond. Tout cela s'accorde d'ailleurs avec la chute ordinaire de la lumiere, attendu que la pointe du cône eſt le plus proche de la ſource de la lumiere, & qu'elle reçoit par conſéquent la lumiere la plus haute. C'eſt pour cet effet que les autres parties du cône, ſont ſujetes à la diminution de la lumiere. Si au-lieu du cône, nous plaçons un grouppe d'hommes rangés à côté l'un de l'autre; nous trouverons encore mieux la raiſon des ombres. Dans les imitations de l'art nous appellons un jeu des jours & des ombres tous les phénomènes que nous appercevons dans

encore plus que la ſympathie des couleurs, il ne ſuffit pas d'avoir la correction de deſſin d'un Laireſſe; il faut encore avoir la perſpicacité de ſon eſprit.

la nature. Nous adoptons cette dénomination, soit que la pleine lumiere glisse sur la tête & les épaules de telle ou telle figure, soit qu'elle communique des reflets adoucis aux autres parties ou qu'elle fasse opposition avec des ombres fortes. Une pareille variété, analogue à la nature, charmera toujours les yeux attentifs de l'observateur & occupera agréablement ses pensées.

Ce n'est que quand le Peintre est muni de pareils notions des grouppes, qu'il lui est permis de les distribuer sur les sites divers, pour former l'ensemble harmonieux d'un tableau.

CHAPITRE XXI.

De la Distribution en particulier.

Toute la machine du tableau est déterminée, & toutes les parties qui la composent, concourent à faire valoir une seule action principale: ces parties s'embellissent elles-mêmes par leur variété & embellissent le tout-ensemble.

Celui qui possède l'art de voiler aussi heureusement les objets que de les découvrir, saisira les finesses dans l'ordonnance en général, & fera naître les sentiments délicats par la dignité de l'expression. Dans les portraits où l'on ne peut pratiquer que l'ordonnance la plus simple, cet art se manifeste par l'exposition des parties les plus avantageuses & par l'air le plus naturel de la personne.

Il est vrai, notre œil veut saisir sans peine l'ensemble d'une composition, mais, il ne veut pas le saisir avec trop de facilité: il veut toujours se réserver le plaisir de faire de nouvelles découvertes dans les parties, soit pour le jugement, soit pour l'imagination. C'est ainsi qu'en examinant le tableau de l'Extrême-Onction du *Poussin*, on a le plaisir de découvrir dans la foule des spectateurs touchés un jeune garçon curieux. On n'en voit que la tête; mais à son air on devine l'attitude de

tout ſon corps, & on voit comme il ſe ſouleve pour mieux voir tout ce qui ſe paſſe.

Une trop grande clarté dans les parties ſubordonnées nous dégoûteroit bientôt; elle auroit de plus l'inconvénient de nuire très-ſouvent au ton de lumiere. Une clarté convenable plaît dans l'expoſition de l'action principale; & le clair-obſcur le mieux raiſonné met à l'abri d'une critique hazardée les morceaux les plus finis d'un *François Mieris*.

Pour peu que l'obſervateur ait de peine à débrouiller une compoſition, il en détourne les yeux & ne lui accorde pas une plus longue attention. Il n'eſt pas même permis à l'Artiſte de nous montrer la peine qu'il a eue de lier les parties, ce qui ſeroit toujours au dépens du naturel.

Il réſulte de ce principe que le grouppe principal doit être compoſé de figures ſuffiſantes, & jamais en trop grand nombre.

Les parties ſubordonnées doivent appuyer le grouppe capital, mais elles ne doivent pas le gêner. L'art s'efforçant d'opérer comme la nature, tâche de revêtir les objets de couleurs aſſorties, & d'accorder les parties iſolées par des tintes ſympathiques. C'eſt ainſi que des nuages fuyants, & des ombres accidentelles, ſont des préſents de la nature pour récréer nos yeux.

L'Artiſte

L'Artiſte adopte ces accidents & les appelle les *repos* du tableau, comme nous le verrons plus au long dans le chapitre ſuivant. De l'effet gracieux qui réſulte de l'étendue des grandes ombres après de grands clairs, l'art infère des effets ſemblables des couleurs obſcures oppoſées aux couleurs claires qui accompagnent naturellement tous les corps ſolides. Dans les circonſtances, où l'ombre naturelle des corps ſolides ne ſauroit frapper un objet, le Peintre ſe voit dans la néceſſité d'emprunter des couleurs obſcures dont nous venons de parler, les repos que de Piles appelle les repos artificiels, en oppoſition aux repos naturels *p*.

p De Piles a très-bien diſcuté cette importante doctrine dans une remarque ſur le vers 282 du Poëme de du Freſnoy. Auſſi quand il dit que les clairs peuvent ſervir de repos aux bruns, comme les bruns en ſervent aux clairs, le mot de repos quoique pris dans un ſens différent, eſt très-bien employé, pour en déſigner la relation réciproque. La difficulté ſeroit ſeulement d'expliquer les repos proprement dits pour l'œil de l'obſervateur, ou de les appliquer aux grandes maſſes de lumiere. Le mot s'explique par lui-même. La lumiere capitale vient d'attirer nos regards; après s'être fatigués, ils doivent ſe repoſer ſur les maſſes larges d'ombres; & la lumiere acceſſoire qui accompagne ces ombres, peut charmer de nouveau nos yeux après s'être repoſés. Mais on ne peut pas dire que la vue paſſe d'un repos à l'autre, par conſéquent les parties claires ne ſont point des repos dans le ſens que l'ont été les ombres. Pour éviter toute contradiction, il vaut mieux s'en tenir à l'explication que de

Les parties éloignées ne ſont jamais en droit d'attirer notre attention par une lumiere acceſſoire ſubordonnée, avant que la lumiere principale n'ait fait ſon effet & nous ait procuré des repos.

La lumiere principale qui occupe ordinairement le milieu du tableau frappera le Héros du ſujet, ou la principale figure. Mais il faut toujours faire en ſorte que ce point milieu n'ait pas l'air d'avoir été cherché. Dans le fameux Carton de *Raphaël* de Hamptoncourt, Saint Paul & Saint Barnabé ſont placés ſur un dégré plus élevé, occupé à empêcher le peuple de leur faire des ſacrifices. Tout ce qui eſt près du centre, frappera plus naturellement les yeux ſous une lumiere convenable.

Pour produire une ſorte d'équilibre le Peintre aſſigne les deux côtés du tableau à des parties ſubordonnées, en évitant de répandre ſur les extrémités des côtés une lumiere tranchante. Je ne ferai point de remarques particulieres ſur les figures mal-coupées vers la bordure: elles ne plaiſent nulle part. Du moins on ne les pardonne qu'au génie, & jamais à l'ignorance: elles portent toujours le caractere de l'un ou de l'autre.

Les

de Piles a donnée au commencement de la remarque en queſtion, où il ne nomme repos que les grandes ombres qui ſuivent les grandes lumieres. Les repos doivent toujours s'entendre de l'aſſociation des demies teintes d'ombres.

Les principes les plus clairs souffrent des exceptions, & ces exceptions ne dégénèrent que trop souvent en fautes réelles.

Qu'y-a-t-il de plus inattendu, & en même tems de plus choquant, pour l'observateur que quand il trouve vers le milieu de la composition une chose qui arrête sa vue, qui coupe l'action principale & qui semble partager symétriquement le tableau?

Il faut nécessairement qu'un grand arbre touffu placé sur le milieu des premiers plans ou des devants du tableau, dépare un payſage ouvert, parce qu'il arrête la vue justement dans l'endroit, où elle cherche à s'étendre dans le lointain. Il paroît en estampe une adoration des Bergers, sous le nom *d'Annibal Carrache;* j'avoue que j'ai peine à l'attribuer à ce grand Artiste. Je ne conçois pas, comment l'Ordonnateur de ce tableau, a pu partager sa composition en deux parties presqu'égales en plaçant au milieu un grand poteau qui n'est là que pour servir d'appui au bras d'un des Bergers; il arrête la vue justement dans l'endroit où le spectateur voudroit pour toutes choses au monde ranger de côté ce poteau obscur & faire place à la lumiere capitale qui émane du corps du Sauveur, pour pouvoir considérer dans son ensemble l'objet principal du tableau. Les grands Maîtres qui introduisent des colonnades dans leurs compoſition n'ont

garde de masquer les objets & d'empêcher la vue de se promener sur la profondeur du tableau. Les deux *Neefe*, *Steenwyck* & *von Deelen* en sont mes garants. Tout Peintre qui place des oppositions aussi mal-entendues, donne à son tableau l'air d'une porte à deux battants.

Il est toujours plus agréable de combiner avec jugement & sans nuire à l'ensemble deux tableaux particuliers: intention que paroît avoir eue *Rubens* en peignant le dedans des deux volets qui renferment la fameuse descente de croix qu'on voit à la cathédrale d'Anvers.

A la droite du tableau principal, on voit Saint Christophe avec l'enfant Jesus, agréablement éclairé par une lumiere étrangere, prise hors du tableau. L'énigme s'explique à l'autre volet. Là se voit un Hermite tenant en main une lanterne allumée, dont l'effet s'apperçoit sur le premier tableau. Outre la beauté reconnue du tableau, cette combinaison ingénieuse est un nouveau présent de l'Artiste. Elle remplit un but accessoire, & elle ne nuit à l'unité d'aucune composition pittoresque [q].

C'est

[q] Laireſſe qui a discuté en maître cette matiere, mérite d'être consulté par ceux qui éxécutent & qui commandent de pareils travaux. Dans son Traité de la Peinture, il indique la maniere d'assortir de grands tableaux qui rempliſſent toute une muraille avec les dessus de cheminée, ou de combiner les peintures sur les murs d'un jardin avec les

C'eſt ainſi que le poëtique de l'invention lie ſouvent deux tableaux particuliers [r], qui par rapport à leur grandeur appartiennent enſemble & font pendant. Cependant nous ne prétendons pas plaider la cauſe d'un intérêt partagé dans un ſeul & même tableau [s].

En effet la deſtination du tableau relativement à la place qu'il doit occuper, peut fournir à un Maître intelligent des idées acceſſoires, qu'on doit moins attendre des règles particulieres de l'art que de la préſence d'eſprit de l'Artiſte.

C'eſt

les objets contigus de la nature. De pareilles diſcuſſions devroient ſervir aux progrès du goût, & exciter les Amateurs à chercher des Artiſtes de la main desquels ils ont lieu d'attendre des ouvrages qui tiennent du preſtige. Je me rappelle toujours avec plaiſir les tapiſſeries peintes par *Jean Baptiſte Weeninx* que j'ai vues au Chateau de Benſperg près de Duſſeldorf. Le Peintre y a repréſenté de grands payſages avec des points de vue magnifiques; par une belle entente de lumiere & d'ombres, il a fait ſortir les acceſſoires qui conſiſtent dans une eſpece de treillage pratiqué ſur le devant du tableau. A la vue de ces belles choſes on oublie presque de demander ſi *Weeninx* ſavoit faire auſſi bien les grandes figures que les petites.

r Tels ſont par exemple les deux tableaux en buſte de *Rotari* dont l'un repréſente une mere qui ſe meurt & l'autre une fille qui pleure; ou les deux Paſtels peints par le Chevalier *Mengs* pour M. de Croiſmare, & dont M. Wille a donné une excellente deſcription dans le *Journal Etranger* Janvier 1757.

s Eclairciſſements hiſtoriques, p. 344. n.

C'eſt ainſi que l'éclat d'une gloire ſur un tableau d'autel, peint par *Martin Altomonte* à Vienne, ſe trouve relevé accidentellement par le jour d'une fenêtre qui frappe la peinture. On penſe que ce n'eſt pas un effet du hazard, & que dans l'ordonnance du tableau le Peintre a ſu profiter de cet accident.

Le Sculpteur procéde tout autrement [t]: s'il travaille à un bas-relief, & s'il ſait d'avance que ſon ouvrage ſera éclairé d'une lumiere gliſſante, il fera en ſorte de lui donner peu de relief, pour éviter les ombres incommodes, tandis que s'il reçoit un jour plein, il lui donnera beaucoup de ſaillie [u].

Mais

[t] V. *Sentiments des plus habiles Peintres, &c. par Henry Teſtelin* p. 16. & voyez auſſi les *Réflexions ſur la Sculpture*, diſcours prononcé le 7 Juin 1760. à l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, par M. Falconet.

[u] La deſtination de tout ouvrage de l'art relativement à ſa hauteur, ou à la diſtance de laquelle il ſera vu, exigera une expreſſion plus marquée de la phyſionomie, des muſcles & des contours à raiſon de ſa grandeur, pour que ces parties paroiſſent à cette diſtance dans le ton & l'harmonie d'un tableau, fait pour être conſidéré de près. On ſe rappelle le jugement ridicule des Athéniens, lorſqu'à la vue des deux ſtatues de Minerve, l'une de la main de *Phidias*, l'autre de celle d'*Alcmene*, ils donnerent tous les ſuffrages à ce dernier, dont l'ouvrage, regardé de près avoit un beau fini, & qu'ils voulurent lapider le premier, dont le ſavant travail, fait pour être vu au lieu de ſa deſtination, ne paroiſſoit qu'ébauché. — Cette remarque appartient proprement aux règles du Deſſin, ou ſe

Mais que cette remarque ne me conduiſe pas trop loin de mon ſujet! Sans cela, mon cher ami, je courrai risque de partager votre attention dans le moment même que je fais tous mes efforts pour préſerver de cet inconvenient & l'obſervateur & l'Artiſte.

De Piles prétend remarquer dans les payſages de *Rubens* la convéxité, ou cette ordonnance ſaillante du tableau qui frappe l'œil du ſpectateur. Je ne ſais ſi cette ordonnance lui a ſervi de règle dans tous les payſages. Mais la choſe vaut la peine d'être diſcutée. Conſultons les payſages que *Lucas van Uden* a gravés ſupérieurement d'après ce grand Maître. Quiconque veut ſuivre *Rubens* ſur ce point, doit ſavoir dégrader & traiter les lointains comme *Rubens*. Le payſage connu ſous le nom de *l'Arc en Ciel* *, a le ſecond plan convexe en quelque ſorte; mais le dénouement du tout ſe fait pourtant au moyen d'un lointain ſpacieux & enfoncé.

La

ſe rapporte à l'adreſſe avec laquelle l'Artiſte économiſe ſes différents travaux. Mais dans les occaſions même où cette deſtination n'a plus lieu & où les tableaux ſont placés d'une maniere arbitraire, elle ne laiſſera pas d'avoir ſon utilité pour l'arrangement raiſonné d'une galerie. L'horiſon placé un peu bas eſt toujours le plus convenable, & les Peintres qui ſavent la hauteur que leur tableau occupera dans un ſallon, ſont ſagement de s'arranger en conſéquence par rapport à cet artifice.

* Ce morceau eſt gravée par *Caſpar Huberti*.

La maniere concave me paroît la plus convenable pour un payſage qui n'eſt pas ſubordonné à une repréſentation hiſtorique. Par ce ſtratagême du moins le Peintre ménage le point de vue & le porte librement vers le milieu de ſa compoſition. Et l'œil n'y court point risque, par la négligence de l'Artiſte, d'être conduit entre les travaux acceſſoires convexes placés aux deux côtés & d'avoir deux lointains à parcourir. Dans le langage dramatique cela s'appelleroit encore partager l'intérêt, & une duplicité d'intérêt de cette nature dans un tableau, ne forme jamais un tout-enſemble.

C'étoit pour lier les grandes parties de ſes tableaux dans un objet principal, que *Rubens* ſe ſervoit des deux moyen ſuivants. De Piles, obſerve qu'il avoit coutume d'enfoncer cet objet d'une maniere concave, ou de le faire ſortir d'une maniere convexe [y]. Nous pourons faire la même remarque par rapport au *Correge*.

Les tableaux de ce grand Maître que je range dans la premiere claſſe, ſont la *Nuit* & la Sainte Famille avec la Madeleine qui eſſuye les pieds du Sauveur mouillés de ſes larmes. Vous connoiſſez la fameuſe compoſition, qui porte le nom de *Saint Jerôme*, placé ſur la gauche du tableau. La belle

y V. *Converſation ſur la Peinture.* 2 Converſation.

belle Eſtampe qu'*Auguſtin Carrache* nous a donné de ce morceau, vous en rappellera le ſouvenir [z].

Quant au tableau admirable *de Saint George* [a] du même Maître, il donne la preuve d'une belle ordonnance convexe. Que peut-il y avoir dans une compoſition pittoresque qui ſe détache mieux, qui ſorte de la toile avec plus de vivacité que l'Ange qui arrondit le grouppe? Il m'eſt permis ſans doute d'indiquer ſimplement un pendant à un tableau, de peur de tomber dans la prolixité en voulant en faire une deſcription détaillée.

M. de Piles trouve le motif de *Rubens* dans l'agrément qu'a pour la vue la forme circulaire. L'on pouroit rendre raiſon encore plus exactement de ce plaiſir, ſans combiner cette marche avec le cercle proprement dit. Cette raiſon ſe rencontre dans la facilité que trouve la vue de ſaiſir plus d'objets que dans une forme anguſtaire, & de parcourir tout d'un coup la variété dans l'accord le plus agréable. Accord qui, par l'impreſſion du grand, appelle le ſpectateur; & celui-ci, lorsqu'il a parcouru la variété, & qu'il y a raſſaſié ſon goût, conſerve encore l'impreſſion du grand.

Il ne faut donc pas s'étonner, ſi la plupart des fameux Peintres d'Hiſtoire, ont mieux aimé introduire

z Le beau burin *de Robert Strange* a rendu le même ſujet, il y a environ trois ans.

a Eclaireiſſements hiſtoriques, p. 77.

duire de grandes figures dans un petit eſpace, que de petites figures dans un grand eſpace. On ne condamne aucune des deux ordonnances, & Laireſſe a diſcuté l'une & l'autre dans un parallele qui mérite d'être lu. La ſubordination a également lieu. Mais il eſt facile de comprendre, qu'un eſpace plus grand exige une partie de lumiere proportionellement plus grande : & que de grandes figures circonſcrites dans un eſpace plus reſſerré, n'ont pas beſoin de partager les jours avec les détails en bien moindre quantité. Laireſſe ajoute encore que dans les ſujets hiſtoriques compoſés de peu de figures, le coloris & le beau faire conſervent toute leur force & fixent toute l'attention. On ne remarque, ajoute-t-il, les détails que comme des expédients pour indiquer la place & l'occaſion, ſans qu'on y arrête la vue.

Cependant toutes les compoſitions ne ſont pas déterminées d'une maniere ſi avantageuſe ; & ſouvent auſſi elles ne peuvent pas l'être. Je ne veux pas vous tracer ici une image du tumulte & du fracas.

Le ſoin conſtant pour l'unité du tout, eſt le fil qui conduit l'Artiſte à la variété des parties. Il eſt dans l'obligation de mêler, avec la diverſité chaque maniere d'être gracieux. Pour cet effet il tient à ſa diſpoſitions les contraſtes vraiſemblables & naturels. Et qu'il ſont faciles à trouver, ces

con-

contraſtes, tant dans les plus grandes que dans les plus petites parties!

C'eſt ainſi, par exemple, que dans ſon cours tortueux, une riviere paiſible partage les côteaux d'alentour & les montagnes lointaines en de grandes parties ou en de grandes maſſes qui, ſe réuniſſant dans une direction contraſtée, ſe rangent autour de la ſurface de l'eau, comme autour d'une place deſtinée à des objets raſſemblés avec ordre. Là vous trouvez encore l'aſſemblage de la variété & de l'unité; vous trouvez la vue attirée ſur des clairs frappants qui, ſuivant les qualités d'un bon tableau, l'appellent de loin, ou lui font parcourir une vaſte étendue.

On a pu conclure, par ce que nous venons de dire, qu'une ſage modification des acceſſoires, par conſéquent auſſi des lointains, quand ce ne ſont que des acceſſoires, & quand les fuyants ſont d'ailleurs conformes aux tons de dégradation, attire les yeux ſur les objets les plus voiſins qui s'arrogent dans le tableau le droit de l'action principale.

Auſſi *Rubens*, dans l'ordonnance convexe de ſes grandes compoſitions hiſtoriques, n'a jamais pu tomber dans le défaut de trop diſperſer les objets. S'il nous a ſouvent ouvert la vue d'un côté, combien de fois ne nous l'a-t-il pas bouchée de l'autre, ou ne l'a-t-il pas agréablement interrompue.

Il faut que cette maniere de limiter la vue coule d'une ordonnance facile. Les actions épisodiques & les fabriques sont à la disposition du Peintre d'Histoire, comme la riante nature l'est à celle du Paysagiste. Une colonnade d'ordre ionien peut figurer avec grace à l'entrée des bois enchantés de Gnide : au contraire un édifice d'ordre dorique [b] transporteroit difficilement notre imagination dans des contrées consacrées à Vénus. Que des fabriques d'un grand goût nous voilent le lointain qui sans cet artifice attireroit trop notre vue! Que ce que d'un côté l'art nous offre gratuitement, qu'il nous cache de l'autre, par quelques heureux expédients, ce qu'il impose à l'Artiste comme une nécessité!

L'Italien trouve sans peine ces heureux expédients dans les édifices pittoresques de ses places publiques, ou dans les ruines de son Colisée. Le François & le Flamand nous offrent l'intérieur des demeures champêtres, & la gaieté de leurs villageois. Souvent l'Artiste, à l'exemple d'un du *Jardin*, nous représente une riante campagne couverte d'épis dorés & un Berger libre d'inquiétude à côté de son troupeau, enfermé dans une bergerie mal close; ou souvent il nous donne à deviner, ce qu'une sage modification doit soustraire à la curiosité du spectateur.

Cepen-

b Vitruvius. L. I. c. 2.

Cependant cette modification n'exclut jamais un certain eſpace proportionel pour le développement des parties & pour l'indication de l'horizon. Permettez-moi, mon cher ami, de remarquer encore ſur cet article que la connoiſſance de la perſpective y eſt d'une néceſſité abſolue. Vous ſavez que les Paſtorales des plus habiles Peintres, comme les payſages avec des montagnes, ſont très-ſouvent bouchées. Je m'étendrai davantage ſur ces deux objets ci-après. Je me contenterai ici de vous citer là-deſſus un exemple.

Dietrich, dans un de ſes plus jolis payſages, où une riviere avec ces bords riants borne le devant du tableau, attire la vue du ſpectateur ſur le penchant d'une montagne qui s'étend ſur le plan du milieu, & la promene d'objet en objet par le charme de ſon pinceau. La montagne occupe plus de la moitié de la largeur du tableau. Un Peintre ordinaire auroit cru embellir le vallon reſſerré ſitué à la droite de cette montagne par des lointains; mais par-là il auroit détourné l'attention de l'action principale qui eſt ici ſuffiſamment riche & qui nous montre tout le génie de *Dietrich*. Dans le vallon vers l'horizon, la ſcene eſt limitée avec beaucoup plus de précaution par un village, des maiſons duquel on voit s'élever une fumée qui, ſe confondant avec les vapeurs de la terre, ramene

par une agréable néceſſité, l'œil du ſpectateur ſur l'objet principal du tableau. Les dénouements accidentels de cette nature ont auſſi leur prix dans les tableaux hiſtoriques.

Dans de certains ſacrifices traités dans le ſtyle de *Rembrant*, on a coutume de remarquer quelque choſe de ſemblable. Vous connoiſſez, par exemple un tableau repréſentant un Oracle d'Apollon de *Guillaume de Poorter*. On y voit dans le lointain une vapeur obſcurcir les vaſtes portiques du temple, autant qu'il eſt néceſſaire pour attacher le ſpectateur ſur l'action de l'oracle que deux étrangers ſont venus conſulter; cette vapeur laiſſe aſſez de tranſparence pour que la vue perce l'étendue de ces portiques, & que la ſolitude qui y règne inſpire à l'ame une ſainte horreur. Les attitudes du petit nombre de figures y contribuent à l'action principale. L'un de ces deux étrangers eſt déja étendu par terre ſaiſi de frayeur. L'autre proſterné devant le Dieu, qui rend les oracles attend encore ſon ſort. On ne voit plus que le Prêtre, moteur de cette pieuſe fraude. Dans ce tableau la ſolennité de l'action eſt conduite à ſa fin par trois figures. Mais elle eſt admirablement bien ſoutenue par une figure épiſodique, par un autre Prêtre dont on apperçoit la mine ruſée derriere un rideaux. Il eſt en action de crier, & l'on remarque à ſon air que c'eſt lui qui prête ſa voix à l'oracle. Mais de

la

la maniere qu'il eſt placé, il ne peut être vu que du ſpectateur du tableau.

Ce que je viens de dire mérite une remarque. Dans la repréſentation d'un événement qui renferme un ſecret, ou un complot contre un des perſonnages en action, il faut avoir ſoin, de ne jamais placer cette figure de maniere qu'elle puiſſe découvrir la choſe. Lorsque *Natoire*, dans ſon tableau de Caliſto, place ſur le premier plan un Amour qui fait un ſigne malin avec le doigt appuyé ſur la bouche à d'autres Amours diſtribués ſur une nuée, il a tout diſpoſé de maniere, que Caliſto, dont les regards ſont fixés ſur Jupiter ſous la forme de Diane ne peut rien remarquer. Cette diſtribution des Amours par rapport au lieu, & leur relation reſpective moyennant le mouvement & les ſignes, rempliſſent ici un ſecond objet. Je pourois dire un troiſieme, ſi j'avois voulu commencer ma deſcription par le rempliſſage des grouppes. Cette diſtribution favoriſe l'équilibre du tableau. La liaiſon des figures acceſſoires par les ſignes eſt non ſeulement la chaîne qui lie les parties ſubordonnées les plus éloignées; mais c'eſt auſſi l'accord de ces parties avec l'action principale qui occupe à peu près le milieu du tableau. Le ſigne de l'Amour pour attirer l'attention des autres Amours ſur l'objet principal de la compoſition regarde auſſi le ſpectateur, & l'heureuſe tour-

nure du tout-enſemble eſt le fruit de cette ordonnance.

Laireſſe prétend que quand même une pareille figure, introduite avec toute la vraiſemblance poſſible, feroit ſigne au ſpectateur, cet artifice ne pouroit pas faire un mauvais effet : d'autant plus qu'il eſt très-permis à l'art qui à l'illuſion pour objet, de tranſporter l'obſervateur même en imagination ſur la ſcene repréſentée. J'ajouterois volontiers que le Peintre agit avec plus de vraiſemblance vis-à-vis du ſpectateur d'un tableau, que le Poëte dramatique, quand il fait paroître un Frontin qui, en adreſſant le diſcours au Parterre, tâche de le rendre attentif aux entretiens des Amants qui ne ſuppoſent guere d'avoir un ſi grand nombre de témoins.

L'hiſtoire de Saint Martin de Tours, au moment qu'il guérit un eſclave poſſédé du Démon, pendant que le Maître de l'eſclave, d'abord incrédule, puis converti, contemple par une fenêtre l'opération du miracle, a fourni à *Jacques Jordaens* une tournure très-heureuſe pour étendre les objets dans un tableau [c]. Nous n'avons pas deſſein de déſigner ici aucune ligne verticale fuyante, ni d'imaginer de nouvelles diſtinctions empruntées des richeſſes immenſes des objets pour l'ordonnance.

Jor-

[c] Ce ſujet a été ſupérieurement bien gravé par Pierre de Jode le Jeune.

Jordaens mérite des éloges pour avoir su profiter de ces richesses: comme *Rubens* [d] il mérite d'être rangé dans la classe des plus habiles Ordonnateurs, ainsi que des plus heureux Coloristes. Amis des talents, cherchons le bien dans tous les Artistes. Plusieurs sujets *d'Adrien von Ostade*, tirés de la vie la plus commune, pouroient fournir les idées les plus heureuses pour des compositions plus gracieuses & plus relevées. Il ne faut mépriser aucun sentier qui conduit sur la grande route. Voir, choisir, embellir, voilà les gradations que doit remarquer un sage observateur pour étendre le domaine des arts.

Par ces observations l'on a trouvé, qu'un objet qui se distingue par une infinité de petites parties, ne se détache avantageusement que sur des

d Parmi les tableaux de *Rubens*, je n'en citerai que trois, tous trois différents de composition: 1) le Jugement de Pâris, morceau peu riche, mais charmant dans toutes ses parties; 2) la Continence de Scipion, plus riche, & bien disposé; 3) la Bataille des Amazonnes, très riche, d'une ordonnance admirable. On peut consulter ces morceaux par rapport à l'économie de la composition; ils sont gravés tous les trois, le premier par *Lommelin*, le second par *Bolfvert*, & le troisième par *Vorsterman*. C'est aux Ecrivains anglois à nous donner la description d'une des plus riches compositions de *Rubens*, savoir l'Apothéose de Jacques I. Roi de la Grande Bretagne, qui forme le plafond de la sale des banquets, au palais de Whitehall. Ce morceau a été gravé à Londres en 1720, par *Simon Gribelin*. Qu'on se rappelle qu'on ne propose ici que de donner des exemples touchant les dégrés de l'ordonnance.

fonds très-peu interrompus ou partagés. C'eſt en tenant vos fonds bien unis que vous aſſignerez une place convenable à un feſton, à une guirlande, ou aux maſques & aux maſcarons [e]. Et d'un autre côte vous ferez contraſter agréablement la drapperie aux larges plis qui revêt la taille élégante d'une Bergere Arcadienne au moment qu'elle contemple le tombeau de ſon amie, avec le bas-relief d'un Sculpteur dans la Peinture.

De cette économie nous tirons des inductions par rapport aux parties entieres de l'ordonnance. — Nous remarquons que les petites parties, pratiquées derriere pluſieurs petites figures, ne font pas un bon effet. Pour ſoutenir en quelque ſorte ces parties par des oppoſitions, il eſt bon d'introduire dans le tableau, des murs, ou des fabriques larges & unies; mais il ne faut jamais interrompre les grands travaux par de petits détails. Il réſulte de-là que les figures entourées de trop de décorations, ſe trouvent plutôt cachées, que relevées par ces embelliſſements.

Ces

e Dans ce genre de décorations, on peut prendre pour modeles les maſcarons des Fontaines de *Dominico Fontana*, gravées dans le Recueil *de Falda* & de *Venturini*, à Rome 1691. & ſur tout les maſques de l'Hôtel des Invalides de Berlin inventés par *Schlüter*, deſſinés & gravés à l'eau forte par *Rode*, qui les a publiés ſous ce titre: *Larven nach den Modelen des berühmten Schlüters, gezeichnet und in Kupfer geätzet.* Berlin 1767.

Ces sortes de parties, dit Laireſſe, conſiſtent, relativement au Payſage, en arbres hauts & touffus, en fabriques larges & épaiſſes, en fonds vagues & unis. La reſſemblance de l'effet nous permettroit peut-être de mettre les ciels dans la claſſe de ces parties. Car qui eſt-ce qui doute, que des figures iſolées, ou un grouppe ſur des hauteurs dans une compoſition de *Salvator-Roſa*, ou même un ſimple portrait, quand la partie ombrée eſt pour ainſi dire fondue dans la partie éclairée de l'air, ſe détachent avantageuſement vers le champ libre du ciel. Je dis vers le champ libre du ciel qui, dans la repréſentation d'une marche, comme le retour de Jacob à la terre de ſes peres, forme l'eſpace aërien ſur lequel les objets élevés ſe détachent, tandis que le vallon caché dérobe inſenſiblement à nos yeux les figures fuyantes de la compoſition. Tout objet qui forme une eſpece de maſſe en tirant vers le ciel, & qui tient le rang d'une partie capitale, doit auſſi reſter telle. Il ne faut pas que l'objet contigu s'éparpille ſouvent, & force l'œil de ſaiſir l'effet de certaines boules diſperſées, effet dont de Piles veut qu'on ſe garantiſſe: pour montrer que la viſion eſt une preuve de l'unité d'objet, il a fait graver ces boules pour ſervir de démonſtration.

Un champ de ciel traité d'une maniere légère & ſuave eſt agréable dans toutes les compoſitions des grouppes. C'eſt ainſi qu'il s'offre dans la nature,

ture, & c'eſt ainſi qu'il nous donne la preuve d'une correſpondance naturelle. Il faut ſe garder ſeulement de ne pas ouvrir partout de nouveaux aſpects.

Ce ſeroit exiger de la vue, de parcourir plus d'objets qu'elle n'a envie de voir. L'art ſe plaindroit de la violation de l'unité.

On a deux moyens d'épargner à l'œil toute diſſipation déſagréable. Premierement, en traitant, comme j'ai dit ci-deſſus, les divers grouppes par grandes maſſes de lumiere & en les détachant en demi-teintes. Si l'Artiſte joint à la netteté des penſées, la richeſſe de l'imagination & la pratique de la main, il a cauſe gagnée. Secondement, en s'abſtenant ſagement d'introduire dans le tableau des grouppes ſuperflus, & d'étaler les richeſſes des compoſitions diffuſes & mal conçues *f*.

Quant

f Rien de plus judicieux ſur cet objet que la deſcription d'un tableau, repréſentant les Iſraëlites qui recueillent la Mâne, par Henry Teſtelin. Cet examen eſt le réſultat des *Conférences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, lues en préſence de M. Colbert en l'année 1672.* Felibien nous décrit un autre tableau, repréſentant le Jeune Pyrrhus, ſouſtrait aux recherches des Moloſſes; mais ſa deſcription ſatisfait plus par rapport à l'invention que par rapport à la diſtribution. Je recommande à la réflexion des jeunes Artiſtes ces deux fameuſes compoſitions du *Pouſſin;* elles ſont gravées toutes deux, la premiere à l'eau forte par *Louis Teſtelin*, Frere de Henry, & inſeré à la ſuite des Conférences, la ſeconde, à l'eau forte & au burin, par *Gerard Audran*, morceau, qui peut être conſidéré comme un chef-d'œuvre de gravure.

Quant au premier expédient il faut pouvoir en rendre raiſon & juſtifier ce procédé au moyen de la lumiere, du local & des qualités des couleurs, ainſi que de leurs reflets. C'eſt pour cet effet qu'on appelle cette opération, une intelligence, une magie, &, comme il n'y eſt pas ſeulement queſtion de lumiere & d'ombre, mais auſſi de clairs & d'obſcurs, ainſi que de choix, & de goût dans les objets & dans les ſujet, on dit l'intelligence, la magie du clair-obſcur. L'obſervation des règles de cette ſcience produit à nos yeux, relativement à la diſtance des objets & aux dégrés de cette diſtance, ce qu'on appelle ordinairement le ton de la dégradation.

Quant au ſecond procédé, c'eſt ſouvent la dignité du ſujet qui en décide la valeur. Pour des points de vue étendus, pour des ſcenes de tumulte, pour l'expreſſion de ces mouvements vifs qui ſe manifeſtent au milieu des joies bruyantes, l'Ordonnateur a recours à la premiere manœuvre. Mais veut-on que l'art déploye toute ſa force, & qu'il travaille pour des ſentiments plus éminents, il faut qu'il faſſe régner un doux repos dans ſes productions. La grace nous charmera dans ſa noble ſimplicité: la beauté partagera notre attention entre un petit nombre d'objets: & la majeſté de l'action fera naître dans notre ame la gravité & la réflexion.

CHAPITRE XXII.

Du repos dans un tableau, & de l'économie des grouppes & des figures par rapport au silence & à la dignité d'une compoſition hiſtorique.

On croit généralement que trois grouppes ſont ſuffiſants, pour remplir agréablement une compoſition hiſtorique. Nous avons dit plus haut, que dans l'ordonnance, l'Artiſte devoit avoir ſoin non ſeulement de varier les figures, & de ménager une liaiſon naturelle entre elles; mais encore, qu'il devoit leur donner, par des jours & des ombres diſtribués avec adreſſe, cette aiſance aimable qui les rend plus attrayantes à l'œil. Il arrive de-là que les diviſions capitales, qui conſiſtent en peu de parties, ſont naturellement les plus commodes pour un tableau d'Hiſtoire.

A l'exception de l'exactitude ſymétrique des proportions, la grande maniere ſe montre dans un tableau bien conçu, comme dans un bâtiment bien entendu. *Annibal Carrache* ſoutenoit qu'un tableau ne devoit être compoſé que de trois grouppes, & il ne croyoit pas qu'il put être bien, ſi l'on y faiſoit entrer plus de douze figures [g]. Suivant ſon opinion

g Voyez de Piles dans la remarque ſur le vers 132. du Poëme de du Freſnoy.

opinion le ſilence & la majeſté, ſont des qualités néceſſaires pour répandre la beauté ſur une compoſition. Un pas de plus, & ce grand homme nous auroit nommé la grace dans ſa plus haute ſignification.

Il faut auſſi que le repos s'étende ſur les grouppes acceſſoires, afin que l'œil ſoit toujours conduit ſans obſtacle ſur la principale figure du tableau. C'eſt ainſi qu'une figure à l'ombre placée dans un grouppe éclairé, ſert de ſoutien à la figure qui paroît à la lumiere, de liaiſon à celle qui eſt contiguë, & toujours de délaſſement à l'œil du ſpectateur : au moyen de ce repos la vue acquiert de nouvelles forces pour parcourir des endroits plus animés encore.

Les objets diſtincts placés dans une ombre peu obſcure, ou bien des ombres qui, au moyen du tranſparant de couleurs bien entendues, ne font que voltiger pour ainſi dire ſur ces objets, ſont très propres pour attirer & pour amuſer la vue.

Les repos ſont agréablement interrompus par les reflets qui font des effets ſi charmants, qu'on eſt toujours bien aiſe de les trouver. Ils piquent l'attention, ils relevent les charmes du tout qui veut être mis en harmonie avec les parties.

L'harmonie naît de la liaiſon des grouppes, des couleurs & des objets de la compoſition ſuivant les dégrés

dégrés des distances ; conformément à cette derniere relation, qui découle de la perspective aërienne, & relativement à la variété des teintes, on appelle cette économie le ton de la dégradation.

Ainsi l'artifice combiné de l'ordonnance, & du rapport respectif du clair & de l'obscur en général, du jour & de l'ombre en particulier, n'est autre chose que le passage bien entendu du repos au mouvement, tant à l'égard de la vivacité des objets, que par rapport à l'effet des couleurs bien choisies. C'est par cet artifice que plusieurs tableaux de l'Ecole Flamande nous appellent & captivent notre attention, avant que nous ayons remarqué, de quelle nation le Peintre a emprunté sa fable. Si l'Artiste n'a fait entrer dans sa composition que ce qui est essentiel au but principal, il rend la diversité susceptible d'harmonie, c'est à dire de beauté.

La multiplicité d'objets, confine de bien près au désordre. L'Artiste peut à la vérité remédier à ce désordre en ébauchant par masses, & en ne présentant que les grandes parties, il courra toujours risque, surtout lorsque le sujet est pathétique, de mettre de la confusion dans le tableau & de blesser la dignité de la composition. *Loin ce désagréable fracas : mais que dans le paisible champ de votre toile règne un doux repos, un silence aimable.* C'est ainsi que s'exprime sur ce sujet l'Abbé de

Marsy

Marſy dans ſon ingénieux Poême de *la Peinture* [h]. Ce que *le Carrache* rapporte ſur cette matiere, avoit été recommandé longtems avant lui par Leo Baptiſta Alberti. Comme tout le monde cite *le Carrache*, ou me permettra de prendre pour mon garant Alberti.

Cet Ecrivain [i] veut que cette multiplicité d'objets reçoive ſes ornements d'une variété raiſonnée toujours tempérée par un air de dignité & par un certain caractere de moralité & de douceur. Sa critique s'attaque ſurtout à ces Peintres qui, pour étaler leurs richeſſes ſuperflues, & pour remplir la moindre place vide, choquent toutes les règles de la compoſition, en entaſſant objet ſur objet. Sans économie & ſans jugement ils prodiguent les travaux, & mettent tout en confuſion ſur la toile.

Sans nuire au repos néceſſaire, l'Artiſte auroit pu trouver le ſtratagême d'étendre les objets par l'intelligence de l'équilibre naturelle dans un tableau. Mais, mon cher ami, rappellez-vous la maniere de peindre pratiquée du tems d'Alberti: comme on éparpilloit les objets, comme on entaſſoit les figures ſans deſſein, & en général ſans lier les maſſes. Cette maniere de peindre régnoit partout alors. Par rapport à l'Allemagne, je n'au-

h Pittura, Carmen.

i Trattato della pittura. L. II. p. 322.

n'aurois qu'à vous citer les gravures *d'Iſraël von Mecheln* [k]. Dans le morceau, qui repréſente Judith & Holopherne, les figures diſperſées & rangées ſymétriquement ſur le plan du milieu, prouvent d'abord la vérité de ma thèſe. En Italie quand on peignoit une Vierge avec l'enfant Jeſus, aſſiſe à une table (je prends pour exemple la compoſition la plus ſimple) on avoit coutume de répandre des fleurs & des fruits ſur un tapis bigaré comme les fleurs & les fruits. Les objets ainſi traités, offroient l'aſpect

k Les Ecrivains qui ont parlé de cet ancien Graveur Allemand, ont jetté beaucoup d'obſcurité ſur ſon nom & ſur ſes ouvrages. M. Heinicke, dans ſon *Idée de la Gravure*, a très-bien diſcuté cette matiere. D'après ſes recherches il réſulte qu'il y a eu deux Iſraël, Pere & Fils, qu'ils étoient originaire de Mecheln, Bourg en Weſtphalie, & qu'ils demeuroient à Bocholt, petite ville, ſituée ſur l'Aa dans l'Evêché de Munſter, & peu éloignée de Mecheln. Le pere étoit Orfévre; car on trouve ſous ſon portrait, gravé par le fils, cette inſcription: Iſrahel von Meckenen Goldſmit. Les autres pieces de ces Graveurs ſont marquées tantôt I. M. tantôt J. V. M. quelquefois Iſrahel V. M. d'autres fois Iſrahel zu Boeckholt &c. D'ailleurs M. Heinicke place les *Iſraël*, pere & fils, entre 1450 & 1503, celles de *Martin Schœn* entre 1460 & 1486, & en général l'invention de la Gravure ſur métal en Allemagne en 1440, antérieure par conſéquent à cette même découverte que Vaſari attribue aſſez légérement à Maſo Finiguerra, Orfévre à Florence & qu'il fixe à l'année 1460, puiſqu'aujourd'hui les collections les plus fameuſes ne peuvent rien produire avec certitude de cet inventeur.

l'aſpect de ces boules diſperſées de de Piles, & dont nous avons parlé plus haut. Tranſportez-vous dans le ſiècle d'Alberti & vous ſentirez la néceſſité de ſa critique, ainſi que la force de ſon expreſſion. „Par ce procédé, dit-il, l'hiſtoire loin de traiter „un ſujet pour le rendre ſenſible, ne fait que du „bruit & ne jette que de la confuſion. L'Artiſte „qui prend en conſidération la convenance & la „dignité de l'hiſtoire, doit éviter tout fracas & „ſurtout apprendre ce que c'eſt que le repos & „le ſilence. Car comme peu de paroles dites avec „dignité & prononcées avec clarté, donnent de la „majeſté à un Prince & font exécuter ſes ordres: „de même le nombre ſuffiſant de figures diſtribuées „ſavamment, donne de la dignité à l'hiſtoire, & „rend le ſujet intelligible. C'eſt alors que la va„riété enfante la grace. Il eſt vrai, je n'aime „point la ſolitude dans l'hiſtoire, mais je n'aime „pas non plus ce fracas, contraire à la dignité des „objets. Auſſi dans les tableaux d'hiſtoire, le „Peintre qui me plaira toujours le plus, ſera celui „qui aura obſervé dans ſa compoſition l'économie „des Auteurs dramatiques. Ils ont ſoin de repré„ſenter la fable de leur ſujet avec auſſi peu de per„ſonnages qu'il eſt poſſible." Il eſt fâcheux que la plûpart des Auteurs dramatiques italiens, venus depuis Alberti, affoibliſſent cette comparaiſon.

Après vous avoir rapporté sur cet objet le jugement d'Alberti, je veux aussi vous mettre sous les yeux celui *d'Annibal Carrache.*

„A mon sens, dit ce grand Maître, il n'y a point „d'histoire, quelque compliquée qu'elle soit, qui „ne puisse être représentée par neuf ou dix figures. „Par cette raison, je crois l'opinion de Varron „d'une vérité absolue. Ce docte Romain, pour „éviter la confusion dans les repas, n'y invitoit „jamais plus de neuf personnes." Pythagore admettoit jusqu'à dix conviés: aussi une personne de plus dans un tableau n'excédera pas le précepte du *Carrache.*

Je sais, mon ami, que vous me pardonnerez de vous avoir été chercher un Critique qui a écrit il y a plus de trois cents ans. Le mérite de nos devanciers qui ont écrit solidement sur les arts, est élevé bien au-dessus des trophées des Critiques modernes. Loin de chicaner ces hommes sur ce qu'ils n'ont pas également bien traité toutes les parties de l'art, nous leur devons des actions de Graces. Felibien & Scheffer ont souvent cité Alberti, Ludovico Dolce l'a recommandé dans son tems, & je me suis proposé une fois pour toutes, d'indiquer les sources à votre Artiste.

LIVRE II.

SECTION III.

DIVERSITÉ DANS LES OBJETS RELATIFS A L'INVENTION ET A L'ORDONNANCE.

CHAPITRE XXIII.

De l'Hiſtoire.

Il y a des héros en mal comme en bien, dit le Duc de la Rochefoucault. L'Hiſtoire des nations ſauve de l'oubli le vice & la vertu: fidèle dépoſitaire de la vérité, elle la met au jour ſans partialité & venge la vertu opprimée par la puiſſance.

Spectacles, ſtatues, tableaux, tout les arts d'imitation, également empreſſés à renouveller en nous le ſouvenir des vices & des vertus, de leurs ornements & de leurs graces, reveillent en nous le ſouvenir de l'un & de l'autre de la maniere la plus ſenſible. Tout juſqu'à la férocité d'un Attila nous intéreſſe, lorſqu'elle nous eſt offerte ſous les traits nobles & poëtiques, tracés par la main du grand *Raphaël* & du grand Corneille, tandis que l'Hiſtoire ne nous montre dans ce barbare que le deſtructeur des villes & le fléau de la terre.

La perfection morale des caracteres n'eſt proprement pas l'eſſence de la Peinture qui, ainſi que la Poëſie, abſtrait la bonté morale de la bonté poëtique. Auſſi dans un tableau également bien rendu, le vindicatif Achille pouroit bien remuer plus fortement le cœur du ſpectateur, que ne fera le pieux Enée, & dans ce ſens Attila, comme le Diable de Milton ſelon M. l'Abbé Batteux, eſt pittoreſquement bon.

Mais les arts d'imitation manqueroient-ils de moyens d'immortaliſer la mémoire de l'homme vertueux? C'eſt l'attrait de la vertu & le charme de l'art dont le généreux Romain éprouvoit en même tems l'aſcendant, à l'aſpect des ſtatues érigées au mérite de ſes Ancêtres.

C'eſt ainſi que la vraie grandeur de l'humanité éclate dans la vie d'Alexandre Sévere, lorsque ce Prince fait diſtribuer du bled au peuple, & lorsque Trajan donne audience à toutes les nations de ſon empire: deux ſujets ſortis du pinceau ingénieux de *Noël Coypel.* Ce Peintre, auſſi heureux dans ſon exécution que dans ſon choix, avoit une prédilection ſinguliere pour traiter les actions vertueuſes des Princes. Et d'où vient que ce Peintre, admiré des ſages, eſt un des Artiſtes qui a trouvé le moins d'imitateurs? La mode ne me permet guere de demander, ſi ces ſortes de compoſitions ne convien-

viendroient pas mieux pour décorer les appartements des Princes, que les Danſes & les Aſſemblées d'un *Watteau* & d'un *Lancret* [1].

L'Empereur Trajan, me rappelle la vie privée & publique de ſon digne Panégyriſte. Quel traits d'humanité, de bienfaiſance! Ami, juge, tuteur, avocat, chaque caractere eſt noble dans Pline le jeune. Les actions de ce généreux citoyen mériteroient de décorer les demeures des hommes en places, du moins de ceux qui tâchent de lui reſſembler.

L'Hiſtoire eſt inépuiſable pour prêter à l'art des ſujets dont l'exécution peut fournir les plus beaux exemples de vertus, applicables à tous les états de la vie civile: depuis le Roi Codrus qui meurt pour

 ſon

1 Un tableau de M. Vien, expoſé au ſalon du Louvre en 1765. remplit une partie des ſouhaits de l'Auteur. Ce morceau, deſtiné pour la galerie de Choiſy, repréſente l'Empereur Marc-Aurele, faiſant diſtribuer des médicaments & des vivres au Peuple dans un tems de peſte & de famine. — „C'eſt un beau projet que celui de cette „galerie. Jamais ſous les lambris des Rois on n'avoit „encore employé les arts à un plus noble uſage; on n'y „verra ni des batailles ni des triomphes, ni les crimes „des Dieux, ni les fureurs des Conquérants, mais des „leçons précieuſes de bienfaiſance & de vertu. Ce ſera „un monument conſacré à la mémoire des bons Prin„ces, &c." Lettres à M. **. ſur les Peintures &c. expoſées au ſalon du Louvre en 1765.

ſon peuple, juſqu'au Payſan Charémon [m], à qui la Grece, en reconnoiſſance de l'amour que cet homme avoit montré pour ſon pays, éleva en monument une ſtatue de pierre. Où trouver des ſujets plus nobles pour la Peinture & pour la Sculpture, que ceux que nous fournit l'Hiſtoire?

Vous ſavez, mon cher ami, que j'ai déja parlé de la vraiſemblance pittoresque: nous avons dit qu'il lui ſuffit de ne point ſe trouver dans une contradiction frappante. Le charme de la fiction peut abondonner ſans regret à l'Hiſtoire le caractere de la crédibilité. C'eſt dans les champs riants de la fable qu'on cueille les fleurs les plus charmantes.

Mais quoi? ſera-ce aſſez que l'Artiſte ſatisfaſſe à cette vraiſemblance pittoresque, aux préceptes du goût, aux plaiſirs des ſens qui réſultent de la Peinture? Le ſentiment intime de la vérité d'une action repréſentée dans un tableau, ſera-t-il incapable de faire naître en nous des mouvements pour la vertu?

„Il eſt de la dignité des Beaux-Arts, dit un „Connoiſſeur & un Sage [n], de rendre agréable à „l'hom-

m Agathias L. I. dans Junius *de Pictura Veterum* L. II. C. 8. §. 7.

n Sulzer, *Penſées ſur l'origine & les différents emplois des Sciences & des Beaux-Arts.* Ce Philoſophe a expoſé dans

„ l'homme tout ce qui lui eſt utile, & de répandre „ des charmes ſur ſes devoirs. " Si les Arts peuvent nous conduire à la vertu par des chemins ſemés de fleurs, il ſeroit abſurde de les dégrader & de ne les faire ſervir qu'à flatter de viles paſſions. Un faux chemin égare-t-il moins, quand les ſentiers qui y conduiſent ſont agréables: ou un précipice eſt-il moins dangereux, quand des objets ſéduiſans cachent le péril?

Que les ouvrages de l'art, en faiſant naître les ſenſations les plus agréables, excitent dans le ſpectateur des ſentiments honnêtes qui l'entraînent, des mouvements impérieux qui ſubjuguent l'homme, & qui corrigent ſon cœur! C'eſt là le rapport le plus ſublime de l'utile & de l'agréable. Rien de plus analogue à notre deſtination qu'un pareil emploi des arts. Je crois du moins les trouver dans des tableaux qui nous expliquent des préceptes de morale par des modeles expreſſifs.

Ici on voit étendues dévant ſoi les idées les plus nettes de la vraie gloire, par les vies glorieuſes d'un Léonidas, d'un Ariſtide, d'un Epaminondas: là, par les actions vertueuſes d'un Fabricius, d'un Sci-

dans un plus beau jour encore ſes idées ſur les mêmes objets dans ſa *Théorie Univerſelle des Beaux-Arts*, ouvrage dont *le Journal litteraire* de Berlin fait connoître le mérite, par un ample extrait. Voyez Tom. I. p. 88.

pion, d'un Curius, d'un Cincinatus. Le citoyen magnanime s'éleve, ou la vertu l'éleve encore plus que la puiſſance de la République, au-deſſus des Rois qui ne penſent pas comme Léonidas.

On admire généralement Caton mourant, qui ne voulut pas ſurvivre à la liberté de Rome. On ſe rappelle avec un certain plaiſir, ou comme dit M. Remond de St. Mard, avec une eſpece de ſatisfaction produite par un fond d'impieté, l'expreſſion de Lucain : *Les Dieux ſervent Ceſar, mais Caton ſuit Pompée* *. Rien de plus facile que de répéter les éloges qu'on a donnés à ces deux traits de l'inflexibilité de Caton. On eſt diſpenſé de perpétuer par l'imitation un fait, dont les Moraliſtes, ainſi que les Critiques, nous ont découvert le faux. Prenez, dirois-je volontiers aux Artiſtes, quelques unes des actions moins brillantes de cet illuſtre Romain. Choiſiſſez, par exemple, ſon entrevue avec Déjotarus, dont il rejette les préſents. La probité de Caton, l'empreſſement du Roi, les regards avides de quelques gens de la ſuite de Caton, toutes ces choſes, repréſentées dans un tableau, ſont plus attrayantes pour les ſens, & plus ſuſceptibles d'imitation

* *Victrix cauſa Diis placuit, ſed victa Catoni.* „Il n'eſt „rien aſſurément de plus fou que de braver ſes Maîtres," dit Saint Mard, au ſujet de ce fameux vers. Oeuvres, Tom. V. p. 10.

tation par rapport aux mœurs, que le ſpectacle affreux que nous offre ce Romain, lorsque, repouſſant ſon medecin, il ſe rouvre lui-même la plaie & ſe déchire les entrailles.

L'amie de la vertu, l'ennemie du vice, la fine Satyre, offerte dans la maniere d'un Rabener, peut inſtruire ſans offenſer, par des tableaux pour leſquels l'hiſtoire ancienne fournit le ſujet. Pour n'en rapporter qu'un ſeul exemple, le même Caton fournira le ſujet.

Repréſentez-vous, mon ami, une grande proceſſion, dont le pinceau d'un *Pouſſin* ou d'un *Laireſſe* auroit relevé la ſolennité. D'un côté vous appercevez de jeunes garçons vêtus de beaux manteaux, de l'autre des enfants, couronnés de fleurs & parés de l'innocence de leur âge. Puis vous voyez s'avancer en bel ordre des hommes faits, habillés de robes blanches; au milieu d'eux ſont les Miniſtres des Dieux, les Officiers & les Magiſtrats de la ville, portant des couronnes. Tout cet appareil ſorti des portes d'Antioche, vient au devant de Caton, qui remarque avec chagrin les préparatifs pompeux qu'on a faits pour le recevoir. Deſcendu de Cheval, ainſi que ſes amis, il s'avance vers la proceſſion. Le Chef des cérémonies, perſonnage déja ſur le retour, vêtu d'une robe magiſtrale, ſort des rangs, tenant en main un ſceptre &

une couronne. Plein de confiance & sans saluer personne de la suite de Caton, il s'avance vers le premier & lui adresse la parole. Ce premier est le grand, le respectable Caton. — „Où est-ce que „vous avez laissé Demetrius? Quand est-ce qu'il „arrivera?" — Et Caton indigné de s'écrier: O malheureuse ville! & ses amis d'éclater de rire. Ce Demetrius, qui sans cette avanture seroit resté enseveli dans la poussiere de l'oubli, étoit l'Affranchi, le puissant favori de Pompée.

Quel moment, mon cher ami, choisirez-vous, si, comme Peintre vous vous proposiez de traiter ce sujet? Seroit-ce celui de la suffisance du Chef, de la surprise mêlée de dépit de Caton, & des éclats de rire de ses compagnons? Ou seroit-ce l'instant, que l'austere Romain manifeste son indignation & que le Chef confus remarque sa bévue? — Mais d'où savez-vous, m'objecterez-vous, que cet homme ait été confus? Plutarque n'en dit rien, & d'une ame rampante, c'est-là trop attendre.

L'Historien que nous venons de citer est plein de faits, qui montrent la Grece & Rome dans toute leur dignité, & qui ont le double avantage d'élever l'esprit de l'Artiste, & d'enricher sa tête de connoissances. Ces détails historiques ne sont-ils pas aussi inconnus à tant d'Artistes sans lecture, que ne le sont dans l'histoire les Allégories les plus enveloppées

loppées aux Artiſtes érudits? Ou faudra-t-il que le Peintre & le curieux, ſachent auſſi bien leur Plutarque & leur Pauſanias, que leur Virgile & leur Ovide?

Je ne fais point difficulté de répondre à cette queſtion par l'affirmative, en y apportant les modifications dont j'ai déja parlé plus haut. La lecture en général eſt la préparation la plus convenable de l'Artiſte, pour bien traiter un ſujet d'hiſtoire, pour bien choiſir l'inſtant le plus heureux & pour enrichir d'idées ſon imagination. Je dirai en paſſant, que lorſqu'au récit d'une action hiſtorique, ou à la deſcription d'un ſite piquant, les objets pittoresques ne ſe peignent pas nettement dans notre imagination, il arrivera que notre faculté d'invention, ſera ſans activité & n'enfantera qu'avec lenteur. Que l'Artiſte, que l'Amateur même s'examine d'après cet expoſé. — La carriere de l'Hiſtoire eſt ouverte à tous les Artiſtes: elle inſtruit ſans énigmes, & elle leve toujours le doute, compagnon de l'Allégorie, qui doit ſon exiſtance plus ſouvent à une déciſion arbitraire qu'à une règle d'inſtitution.

Les ſujets de Peinture, qui tiennent le premier rang dans l'ordre moral ſont ceux que l'Artiſte tire du ſanctuaire de la vérité. C'eſt par eux que j'aurois dû commencer. L'Hiſtoire ſainte eſt remplie de monuments d'un héroïſme irréſiſtible & d'une vertu épurée.

Mais

Mais plus l'objet eſt élevé, plus le Peintre s'impoſe de devoirs: il doit connoître ſes forces, voir s'il eſt en état d'imprimer à ſon ſujet le caractere de grandeur & la dignité de l'expreſſion qui lui convient. Perſuadé de cette vérité, *Carlino Dolce*, ne prenoit jamais la palette, qu'il ne ſe ſentit enflamé de pieté. Je ne ſais ſi je me trompe, mais il me ſemble que les plus belles Peintures de *van der Verf*, tirées de l'Hiſtoire ſainte, manquent de cette expreſſion touchante qui caractériſe les compoſitions de ce genre des Italiens: le Peintre Hollandois, faute de cette perſuaſion intime, n'a pu rendre des ſentiments qu'il n'éprouvoit pas. C'eſt dans la galerie de Duſſeldorf qu'on peut examiner le jugement que je porte de ce Peintre.

Qui peut rendre avec plus de dignité une phyſionomie divine qu'un *Raphaël*, qu'un *Barroche*, qu'un *Guide*, qu'un *Correge*, ce Peintre des formes angeliques, qui peut mieux que ces Maîtres exprimer les traits touchants de la compaſſion, les graces pures de l'innocence, la confiance éclairée de l'amour céleſte? Parmi les François le *Brun* & *le Sueur*, *Mignard* & *Jouvenet*, les dignes émules de ces hommes étonnants, ont ouvert une grande Ecole par leurs tableaux. Il ne devroit être permis à aucun Peintre, à moins qu'il ne ſe ſentit la force d'un *Mengs*, de marcher ſur les traces de

ces

ces grands modeles, de donner une idée ſenſible de celui qui, dans ſon état d'abaiſſement ici bas, s'eſt vu ſervi par des Anges.

Par rapport à la reſſemblance & à la beauté de tout portrait & de toute figure quelconque, je deſirerois la plus grande extention à la fameuſe loi des Thebains, qui enjoignoit aux Peintres & aux Statuaires, ſous des peines pécuniaires, de donner à leurs figures toute la beauté poſſible. Mais c'étoit ſans doute les repréſentations des Dieux qui avoient occaſionné cette loi. On ſait que, la configuration d'un Dieu une fois reçue, il n'étoit plus permis à l'Artiſte de lui en donner une autre, que la reſſemblance & la beauté étoient des qualités également requiſes. C'eſt là le ſentiment de Scheffer, dans ſon explication d'un paſſage connu d'Elien [p]. Il n'eſt pas douteux, que l'Artiſte, par la repréſentation ignoble d'une Divinité, portoit atteinte à la dignité, à la décence & à la vénération. Du moins la fameuſe défenſe d'un Alexandre [q], qui ne vouloit être peint que par *Apelle* & ſculpté par Lyſippe, ſeroit fort utile pour les portraits des Princes, ſurtout pour les Cours des mon-

[p] *Var. Hiſt. IV. 4.* Voyez auſſi *Commentario Lipſ. litter* Pars I. p. 178. du D. Chriſt.

[q] *Plinius VII. 37.*

monnoies; mais elle pouroit être encore plus utile, en la reſtreignant aux ſujets de l'Hiſtoire ſainte.

Cette portion importante de l'Hiſtoire, eſt ſuſceptible, préférablement à l'Hiſtoire profane, d'une infinité d'ornements agréables. Il faut ſeulement que l'Artiſte ait ſoin que cet embelliſſement ne ſoit pas contraire à la vérité, que l'ornement ne ſoit pas chimérique. Il porte atteinte à toute repréſentation quelconque, dès que les détails, dès que les acceſſoires d'une invention bizarre, offuſquent l'ouvrage principal, & dégradent la noble ſimplicité. Cette derniere qualité ſeule eſt capable de recommander la vérité à ce tact fin qui ſaiſit les beautés d'une compoſition. La ſage abſtinence du ſuperflu renferme partout, & principalement dans cette partie de l'Hiſtoire, les plus grands tréſors pour l'art.

Qu'il eſt facile, par des additions d'une autre eſpece, de choquer, ſi non tout-à-fait les bienſéances, du moins de nuire aux travaux principaux, & de diſſiper l'attention du ſpectateur. Sans doute *Rubens*, dans ſon tableau des Diſciples d'Emmaüs, a été forcé, à l'exemple de pluſieurs Peintres des Ecoles d'Italie, d'y peindre quelque fondatrice. Sans cela je ne ſaurois l'excuſer d'avoir introduit dans ce tableau une figure épiſodique, ſi contraire aux règles du coſtume: dans le moment que Jeſus Chriſt

Chriſt eſt reconnu par les deux Diſciples à la fraction du pain, le Peintre fait paroître une vieille femme tenant un verre de vin à la main [r]. Placée de face à côté de la table, elle frappe autant la vue du ſpectateur que le Sauveur. Rien de plus déplacé que cette femme dans ce tableau; elle ne ſeroit bien que dans un ſujet plus analogue, dans l'hiſtoire de Philemon & de Baucis.

Le Peintre, le Sculpteur doit penſer. L'enſemble du tableau, de la ſtatue & du bas-relief n'eſt qu'une penſée, dont l'expreſſion la plus convenable doit être un des premiers ſoins de l'Artiſte. Quand le *Dominiquin* penſoit, les petits eſprits croyoient qu'il s'étoit épuiſé. La fin réfutoit leur folle croyance, & la facilité de l'expreſſion devenoit le fruit de la réflexion. C'eſt dans cette vue que le Peintre fait ſon plan, qu'il forme ſes figures, qu'il les diſpoſe en eſprit, ou qu'il les compoſe en eſquiſſes. Il ſe demande à lui-même quelle dignité, quel caractere & quelle expreſſion il donnera à ſa figure principale: la raiſon, bien mieux que l'admiration, répond à ſa demande. Vaſari loue une jolie penſée du *Giotto:* ce Peintre avoit peint l'enfant Jeſus, dans une Préſentation au temple, ayant peur du Grand-Prêtre Simeon, &

[r] Ce ſujet a été gravé par P. van Sompelen, & par G. Swanebourg.

& s'élançant, les bras tendus, du côté de sa mere. L'idée seroit charmante, si l'enfant étoit un Astyanax [s].

Je n'ose pas pousser plus loin cette remarque. Je serois obligé de rapporter ici sur l'expression des passions les choses qui méritent de droit un chapitre particulier. Mais la disposition pour l'expression la plus convenable, est trop étroitement liée à la premiere idée de l'invention pour toucher l'une & pour passer sous silence l'autre.

[s] „Hector ayant fait ses adieux à Andromaque, s'approche „de son fils, & lui tend les bras. L'enfant, ébloui de „l'éclat des armes & du panache flottant, se cache dans „le sein de sa nourrice, & jette un cri d'effroi. Les „Epoux sourient de sa frayeur, & le Héros ôtant son „casque, prend son fils, & le baise avec tendresse.“ V. Chant sixieme de l'Iliade. Traduction de M. Bitaubé.

CHAPITRE XXIV.

De la Fable.

L'Hiſtoire, mêlée de Fables & d'événements tirés des tems héroïques, eſt féconde en ſujets pour la Peinture. Suſceptible d'une infinité d'ornements, la Fable intéreſſe ſingulierement, quand elle paroît dans la ſimplicité des premieres mœurs. Elle acquiert un nouveau luſtre, lorſqu'elle prête ſes couleurs pour nous offrir le tableau de la morale.

La ſage précaution d'Ulyſſe pour ſe garantir des charmes de la voix des Sirenes, & la ferme réſolution de ce Prince pour délivrer ſes compagnons des enchantements de Circé, renferment une excellente inſtruction contre les dangers de la volupté. Quelle ſenſibilité nous peint la ſurpriſe joyeuſe du fidele Eumée lorſqu'il apperçoit Télémaque, qui arrive dans un moment qu'on ne l'attendoit pas! Il laiſſe tomber tout ce qu'il tient dans ſes mains, & vole les bras ouverts au devant de ſon Maître. Quoi de plus tendre, de plus touchant que les adieux d'Hector & d'Andromaque! C'eſt de la nature qu'Homere a emprunté la circonſtance d'Hector, lorſque ce Héros veut embraſſer le petit Aſtyanax: c'eſt la nature qui fournit aux Poëtes & aux Peintres ces nuances qui ſont

des preſtiges. C'eſt ainſi que le ſimple acceſſoire du chien d'Ulyſſe, du fidele Argus, donne une heureuſe nuance au retour de l'Epoux de Pénélope, & ſe ſoutient par ſa propre beauté: les traits de ce petit événement épiſodique, deviennent autant de moralités pour la cour, où, comme dit le Poëte, *le vieux chien eſt le ſeul qui reconnoît ſon vieux Maître* [t].

C'eſt dans cette noble ſimplicité, & avec la décence des mœurs d'alors, que ſe montre ſur le rivage la Princeſſe Nauſicaa au milieu des jeunes filles de ſa ſuite; que paroît Andromaque environnée de ſes femmes, travaillant à des ouvrages de main; que s'offre Pénélope, dont la retenue & la modeſtie ont fait tant d'honneur au pinceau d'Apelle.

Quels appartements, mon cher ami, voudriez-vous orner de Peintures dont les ſujets ſeroient tirés de ces tems reculés? Je ne vois pas pourquoi les demeures des femmes ne ſeroient pas tout auſſi ſuſceptibles de ces embelliſſements inſtructifs, que les tribunaux des juges qu'on décore allégoriquement de l'hiſtoire de Zaleucus, de ce Légiſlateur intégre des Locriens [u]. Du moins je mets le choix de

t V. *Hagedorns Fabeln und Erzählungen.*

u La loi de ce Légiſlateur contre l'adultere, condamnoit le coupable à avoir les yeux crevés. Son fils, étant convaincu de ce crime, & le peuple voulant lui faire grace, Zaleu-

de ces objets au rang des allégories les plus agréables & les plus utiles. Une Miſs Byron auroit bientôt pris ſon parti [x].

Au milieu de tant d'objets divers, il eſt eſſentiel d'en faire un choix. Il faut que l'Artiſte, maître de ſon ſujet, ſoumette la Fable aux diſpoſitions de la raiſon, il ne faut pas que le préjugé aſſerviſſe l'Artiſte aux caprices de la Fable. Les Poëtes anciens diffèrent à l'infini entre eux, quand il eſt queſtion de la Mythologie dans leurs Poëmes: le jugement de l'Artiſte paroît dans le choix qu'il en fait. Quelques Peintres modernes ont fait des choix encore plus bizarres, quand ils font paroître ſur la ſcene des Héros chrétiens traveſtis en Dieux du Paganiſme. Conſidérée ſous ce point de vue, la critique de M. l'Abbé Pluche [y] contre les ſujets fabuleux, n'eſt

 pas

Zaleucus s'y oppoſa; mais auſſi bon pere que bon Légiſlateur, il partagea la punition, ſe fit crever un de ſes yeux & à ſon fils l'autre.

[x] Je ſuppoſe que le beau caractere de cette femme, ou celui d'une vertu ſemblable, eſt reſté gravé dans le cœur des lecteurs de Grandiſon, ou de ceux qui tâchent d'élever le ſentiment de la vertu & de l'humanité jusqu'à l'idéal le plus ſublime.

[y] „On n'eſt point touché d'admiration, mais de pitié & „de dépit, lorsque dans une Sculpture publique on ex„poſe un Roi, dont la mémoire nous eſt chere, tout nu „au milieu de ſon peuple, maniant une lourde maſſue „& portant une perruque quarrée." Hiſtoire du Ciel. T. II.

pas ſans fondement. Il n'eſt pas le premier qui ait dépeint ſous les traits de la ſatire le mauvais uſage de la Fable. Le peu de rapport que la Bruyere trouve entre le ſujet des tableaux du palais Farneſe de Rome, & la ſituation des Poſſeſſeurs d'alors [z], paroît être échappé à la mémoire de M. Pluche. Au reſte il eſt à croire que le zele de cet Ecrivain, fort louable à bien des égards, ne réuſſira pas à dépouiller les Artiſtes du domaine de la Fable; il ſeroit à ſouhaiter ſeulement, qu'il les rendit modérés & circonſpects, dans le choix & dans l'exécution des ſujets tant mythologiques qu'hiſtoriques. M. Remond de Saint Mard, ce grand partiſan de la Fable, ſeroit obligé d'accorder cette modification aux antagoniſtes de la Mythologie.

Dès que les Poëtes païens attribuerent aux Dieux les événements & les révolutions des empires, ou pour mieux dire dès qu'ils les déifierent, dès lors les vertus & les vices de ces mêmes Dieux eurent le même ſort. Une contradiction perpetuelle

T. II. p. 25. Il eſt queſtion ici des bas-reliefs exécutés aux côtés de la porte St. Martin, ainſi qu'il a été dit, au Chapitre XVII.

z „Que les ſaletés des Dieux, la Vénus, le Ganymede, & „les autres nudités du Carrache, ayent été faites pour „des Princes de l'Egliſe, & qui ſe diſent ſucceſſeurs des „Apôtres, le palais Farneſe en eſt la preuve." Caracteres de la Bruyere. Chapitre des Uſages.

tuelle pour & contre la vertu, rendit la Mythologie païenne un aſſemblage monſtrueux de ſageſſe & de folie. Vouloir nier ces choſes, ce ſeroit ſe rendre coupable d'un culte aveugle de l'antiquité & montrer peu de ſentiment & d'amour pour la vérité. Nous ſommes diſpenſés d'expoſer dans un grand jour les extravagances des Dieux, dont Lucien s'eſt déja moqué avec raiſon: Lucien qui ne peut paſſer que pour un détracteur des Divinités, même dans les articles, où il a été favorable à la vérité, & où il mérite la reconnoiſſance de la poſtérité.

Jupiter, qu'Homere dans un endroit de l'Iliade repréſente ſous des traits ſi ſublimes que Virgile même, au rapport de Pope, eſt reſté fort au deſſous de ſon original, lorsqu'il a voulu rendre cet endroit, devoit la vie à Thétis, ſelon le récit d'Achille. Aidée de Briarée, elle l'avoit délivré des fers dans un complot des Dieux; elle avoit garanti de la mort le Souverain des Dieux & des hommes. Une autre fois toutes ces Divinités, métamorphoſées en bêtes, ſont contraintes de fuir en Egypte, afin que leurs aventures ſervent encore à augmenter les Fables des Egyptiens.

Je ne conſeillerois jamais la repréſentation d'événements ſemblables dans la Peinture qui, en admettant même les fictions de la Mythologie, ne ſouffre point des Divinités trop baſſes. Ce ſont ces

fictions qui, suivant Platon, ont engagé Socrate, de bannir Homere de sa République. Encore moins la Peinture doit-elle choisir les images des Dieux au-dessous de la dignité de l'homme, ni représenter les incidents les plus mépriſables de la vie. Elle n'envie pas les découvertes myſtiques à ceux qui ſe piquent d'en faire dans le monde fabuleux: elle ne trouve digne d'attention, que ce qui touche, que ce qui intéreſſe.

Muni de cette circonſpection & de ce goût ſi recommandables, l'Artiſte ne trouvera pas de difficulté à faire le choix de l'utile & de l'agréable. Mais avançons encore de quelques pas vers les ſources.

Ce que j'ai dit ci-deſſus de Plutarque, il faut que je le répete ici d'Homere, de Virgile, d'Ovide, & même de Pauſanias. Que chaque Artiſte, ne peut-il lire les ouvrages de ces hommes dans la langue de ſon pays [a]. Celui de tous ces écrivains qu'il connoît le plus eſt ſans contredit Ovide, ne fut-ce que par les gravures qu'on a publiées ſi ſouvent

a L'Artiſte François a l'avantage de pouvoir lire tous ces Auteurs dans ſa langue: les traductions qu'il a de ces différents Ecrivants ſuffiſent pour lui faire connoître leur eſprit, & feront toujours de grandes reſſources pour agrandir ſes idées. La diſette de bonnes Traductions, fait que l'Artiſte Allemand eſt privé d'un ſecours ſi utile à l'art.

vent de ſes métamorphoſes. Mais des répétitions ſans fin d'hiſtoires rebattues, ne ſont pas des moyens bien excellents pour étendre les limites des arts. Ce défaut eſt aſſez commun.

Mais un défaut plus commun encore eſt celui, d'enviſager toujours les objets ſous une même face, de n'avoir recours qu'aux eſtampes les plus connues, ſans jamais conſulter les ſources. L'Auteur de ce tableau, de cette eſtampe penſoit peut-être très-bien, & conſidéroit la choſe d'un côté très-avantageux; mais ce côté offert dans le tableau ou dans l'eſtampe, n'exclut pas d'autres repréſentations. Il eſt presque inutile d'en apporter des exemples: le premier qui me vient en penſée, eſt le tableau du crucifiement *d'Antoine Coypel.* Ce Peintre a rendu ſa compoſition nouvelle, en choiſiſſant le moment, où la nature s'émût d'horreur, où le ſoleil s'éclipſa, & où les morts ſortirent de leurs ſépulcres. Il eſt vrai, pour l'application pittoresque la choſe eſt indifférente; mais ici le ſacré pouroit contraſter bien plus mal encore avec le profane, qu'une hiſtoire tirée de la Bible à côté d'un ſujet emprunté de la Mythologie, tel qu'on le voit dans les ſujets peints au palais du *T* près de Mantoue, dont je parlerai ci-après.

Souvent auſſi l'Artiſte peut changer eſſentiellement un ſujet en ajoutant ſeulement quelques traits; un Hercule, par exemple peut être repréſenté de

deux manieres enſeveli dans la réflexion. Il peut nous l'offrir delibérant ſur le parti qu'il doit prendre, s'il ſuivra le chemin de la volupté ou de la vertu? *Nicéarque* l'a repréſenté encore plus rêveur, & l'ame affligée des accès de ſa fureur.

Un Peintre trouve de la facilité à peindre l'enlevement des Sabines; tout plein d'une partie de ſon ſujet, il oublie l'occaſion qui y a donné lieu, c'eſt à dire la fête inſtituée par Romulus à l'honneur de Neptune. Les heureux Ordonnateurs ſavent tirer avantage de ces ſortes de circonſtances. Tels par exemple les acceſſoires qui, placés à quelque diſtance interrompent agréablement la monotonie de l'action principale. Il faut par conſéquent qu'un Artiſte ſoit parfaitement au fait du ſujet qu'il veut traiter.

Un célèbre Connoiſſeur, le Comte de Caylus, à fourni aux Artiſtes de nouveaux ſujets de Peinture & de Sculpture, tirés de la Fable & de l'Hiſtoire, & ſurtout de Pauſanias : enſuite il a paru de la même main des tableaux, tirés d'Homere & de Virgile: deux ouvrages dont nous avons déja parlé & dont la lecture ne peut qu'être très-utile aux Artiſtes, mais qui ne les diſpenſe point de recourir aux ſources. Malgré les ſoins que s'eſt donnés ce Critique éclairé, il n'a pas épuiſé la matiere, & il ne diſconvient pas lui-même que les ouvrages des

Anciens

Anciens ne renferment encore une infinité de ſujets pour de grandes compoſitions.

Outre l'ouvrage de Pauſanias, je mets au nombre des ſources les livres de Pline, qui traitent de la Peinture & de la Sculpture. Celui qui voudroit rendre le même ſervice aux Artiſtes de notre pays, que M. Durand a rendu à ceux du ſien, feroit bien de ne pas ſe reſtreindre à la Peinture comme lui & de nous donner de Pline tout ce qui eſt relatif aux beaux arts. La liaiſon agréable des arts d'imitation & les beautés médiates & idéales qu'ils ſe communiquent tour-à-tour, ne ſouffrent pas qu'on en interrompe la filiation, ni qu'on retranche dans une traduction toutes les belles deſcriptions du livre trente-quatre, ſi inſtructives & pour le Peintre & pour le Sculpteur.

Mais l'ingénieux Lucien ne mérite-il pas auſſi de fixer l'attention de l'Artiſte avide de connoiſſances? Lucien avoit été d'abord lui-même élevé pour la Sculpture, & ce qui doit encore plus intéreſſer pour lui, c'eſt que le goût exquis de cet Ecrivain brille dans tous les paſſages qui ſont relatifs aux arts, ou qui expliquent des ouvrages de Peinture & de Sculpture. Il indique des ſources agréables; à la vérité pas en grand nombre, mais extrêmement fécondes pour l'invention. Cette honnête franchiſe qui accompagne l'Artiſte ſenſé &

l'Amateur éclairé dans l'inſpection des ouvrages des grands Maîtres, ne les abandonne jamais, quand ils ſont nourris de la lecture des anciens. La modeſtie eſt une ſuite de la fineſſe du goût, & ſans renoncer au droit de juger, elle ne fait que redoubler de ſoin dans l'examen d'un ouvrage & préfère toujours de bonnes raiſons aux déciſions tranchantes. C'eſt ainſi que l'homme de goût découvre le mérite de certains paſſages pittoresques, répandus dans Lucien & y trouve des ſujets analogues à ſon génie.

C'eſt un mérite que ſoutient très-bien une compoſition *d'Aetion*, repréſentant les nôces d'Alexandre & de Roxane, ſujet ſur lequel s'eſt exercé le crayon de *Raphaël*. Une autre fois l'Artiſte ſuit Lucien dans les ſalons de tableaux de la maiſon dont cet Ecrivain fait une deſcription ſi agréable. L'imagination lui rend l'hiſtoire de Medée auſſi préſente, que ſi c'étoit un peinture encore exiſtante, ou un tableau des plus chauds de *Rubens*, tel que le maſſacre des Innocents.

Avec des circonſtances qui inſpirent moins d'effroi, l'Artiſte intelligent trouvera dans ce ſujet un moment plus gracieux qui lui donnera ſuffiſamment à penſer. Médée outragée, paroît ici enflâmée de jalouſie & de fureur. Entourée de ſes enfants, elle les voit lui ſourire avec l'innocence

de

de leur âge. Quel contraſte de paſſions! La mere détourne la vue de ſes enfants & médite leur mort. L'exécution de ſon barbare deſſein n'eſt plus ſuſpendue que par une ſombre réflexion. — Dernier mouvement d'une nature qui ſera bientôt étouffée!

Jusque là le Peintre ſuit les peintures dont ſon auteur lui fait la deſcription. Mais dès que Lucien lui décrit le tableau d'Hercule dans lequel Omphale donne des coups de pantouffle [b] à ce demi-Dieu, l'Artiſte quitte l'Ecrivain, & lui laiſſe les vues acceſſoires qui l'ont engagé à citer cet exemple ſatirique. Il aime mieux, à l'imitation du *Carrache*, mettre entre les mains de cette Omphale, ou de cette Iole (ſuivant l'explication miſe au bas de l'eſtampe de *P. Aquilla*) la maſſue d'Hercule. C'eſt ainſi qu'il traitera ce ſujet, ſoit que ce trait d'hiſtoire doive figurer dans un tableau particulier, ſoit qu'il doive ſervir d'ornement allégorique & de peinture ſubordonnée dans les Amours d'Antoine & de Cléopâtre, ſuivant le parallèle que Plutarque a fait de ces deux aventures.

Toute-

[b] L'idée du Taſſe eſt toute auſſi plaiſante, moins triviale & plus pittoresque, lorsqu'il introduit l'Amour plein du ſentiment de ſa puiſſance, s'amuſant à mener par les cornes Jupiter metamorphoſé en taureau:

Ridendo Amor ſuperbamente il mira
Quaſi per ſcherno, e per le corna il tira.

Toutefois la maison que *Jule Romain* a décoré si superbement de ses belles peintures, le fameux palais du *T* aux portes de Mantoue, nous donne une instruction plus directe encore, que la maison que Lucien n'a pu offrir qu'à notre imagination. Le préjugé favorable pour la célébrité d'un modele, ne dispense point l'Artiste imitateur d'apporter tous les soins & toute la circonspection imaginable par rapport au choix & à la convenance du sujet. Les beautés frappantes de ces riches compositions lui servent d'instruction, tandis que le mélange du sacré & du profane, de l'histoire de David & de Goliath, avec celle des Dieux & des Déesses, l'avertit de ne point suivre aveuglément les inventions des plus grands Maîtres. Il est vrai, l'histoire de David est peinte dans un portique séparé; mais il est question ici des sujets de toutes les peintures prises ensemble; & considérés sous ce point de vue, il me semble que l'histoire de David avec celle de Jupiter, fait le même contraste, que si le Roi des Juifs, dansoit devant l'arche, dans quelques unes des Peintures séparées de la Galérie Farnese. Au reste, ne mettant point de prétention à mes remarques, je laisse à d'autres à décider cette question.

Le seul but que je me propose, mon cher ami, est de faire naître l'idée à votre Artiste, ou à tout Artiste qui pense, de faire des recherches semblables

bles & de bien méditer le ſujet qu'il ſe propoſe de traiter. S'il a négligé la lecture des Auteurs, qu'il tâche, comme j'ai déja dit, d'acquérir des amis qui ſupléent à ce manque d'inſtruction, des amis qui relevent leurs connoiſſances de la litterature par le goût dans les arts. Un conſeil ſenſé, ne demande pas une condeſcendance aveugle; il n'ouvre qu'un champ plus étendu à la réflexion de l'Artiſte. Quiconque donne des conſeils eſt un ami; & c'eſt un ami qu'Horace demande expreſſément pour ſon Poëte. L'Artiſte ſe trouve-t-il dans d'autres rapports vis-à-vis de l'art qui l'honore?

CHAPITRE XXV.

Du Payſage en général.

Quittons pour un tems les aventures des Divinités d'Ovide, & les exploits des Héros d'Homere; au-lieu du fracas des armes, cherchons le ſilence des campagnes, où l'innocence des mœurs du premier âge a établi ſa demeure, où la nature elle-même a fourni les modeles à l'Artiſte. Le grand *Pouſſin* a expoſé à nos yeux les charmes de cet âge fortuné, dans ſon fameux Payſage connu ſous le nom *d'Arcadie*. Solidement penſées dans toutes les parties, les compoſitions de ce Maître excitent dans l'ame du ſpectateur de graves réflexions: elles attirent notre attention & par rapport à l'architecture de l'antiquité & par rapport aux principes du coſtume. Tandis que le *Lorrain*, quand il nous appelle à la campagne, ne nous offre pour l'ordinaire que les ruines de cette architecture antique, & nous tranſporte dans des tems plus modernes. Tranſportés de joie, nous contemplons avec lui les brouillards du matin, diſſipés par le ſoleil dont l'image eſt agréablement reflétée dans les eaux; nous voyons, à l'heure que cet aſtre eſt ſur ſon déclin, les vapeurs du ſoir s'élever dans la région des airs. Tous les plaiſirs que nous avions

goûtés

goûtés à la campagne, ſe retracent dans notre eſprit, & nous deviennent préſents dans ſes immortelles compoſitions. Malheur à celui dont le cœur eſt fermé aux charmes de la nature! ces plaiſirs n'exiſtent pas pour lui. Quiconque ne recherche les actions des hommes que dans les palais des grands, quiconque, inſenſible à l'aſpect d'une prairie émaillée, ne ſoupire qu'après le tumulte des cités, n'eſt pas fait pour ſentir le prix d'une Idylle pittoresque. Mais également blazé ſur tous les plaiſirs de la nature, il ne conçoit rien aux deſirs d'un Scipion, qui n'aſpire qu'après ſa maiſon des champs; il ſe ſent touché de pitié pour un Cincinnatus, que rien ne peut arracher aux délices de la vie champêtre, que l'Amour pour la patrie.

Le grand, l'extraordinaire & le beau, ont le privilege particulier, de charmer notre imagination, comme nous l'avons dit au commencement de cet ouvrage. Refuſera-t-on à quelques Payſages, tels que les aſpects ſauvages, les précipices entre des rochers & les chûtes d'eau d'un *Gaſpar Pouſſin*, d'un *Salvator Roſa* & d'un *Alard d'Everdingen*, cet effet touchant qui pour ainſi dire excite une ſainte terreur dans notre ame? Quelle affinité entre cette émotion & le ſentiment du ſublime! queſtion qui ne peut s'adreſſer qu'à ce ſentiment?

Cette raiſon ſeroit ſuffiſante pour accorder au Payſage le premier rang après l'Hiſtoire. *Laireſſe*,

ce

ce grand Peintre hiſtorique, a reconnu cette vérité; dans ſon Traité de la Peinture, il a donné au Payſage la partie la plus importante de ſes recherches.

Cette portion de l'art ſe propoſe pour objet d'offrir aux ſens le tableau de l'Univers, l'agréable habitations de l'homme, dans laquelle l'a placé la bonté de l'Etre ſuprême. Le Peintre d'Hiſtoire nous expoſe les contours de cette belle conformation que le Créateur a donné à la plus noble de ſes créatures. De concert, les Artiſtes en forment un tout, qui charme, qui ſatisfait plus parfaitement les ſens. Diſputer ſur les prérogatives des genres, n'eſt par conſéquent que l'occupation de l'oiſiveté ou de la futilité: il n'eſt guere poſſible qu'elle ſoit celle du ſentiment, ni du jugement.

Rien de plus facile à la vérité que de crayonner quelque choſe qui reſſemble à un Payſage, comme un ſinge à un homme, & qui en effet, n'étant qu'un aſſemblage confus de parties, ne préſente aux yeux que des ſites indécis & des arbres tels qu'on n'en voit point. Presque tous nos deſſus de portes, nous offrent des morceaux de cette force. Si ce ſont là effectivement des Payſages ſuivant les principes de l'art, je paſſe condamnation. Et pour que mes raiſonnements ſoient nuls, il n'a qu'à déprimer & ſéparer une portion conſidérable de l'ordonnance & de la perfection de ce genre

de

de Peinture, qui a immortalisé un *Jean Breugle* & un *Claude le Lorrain*, & qui a mis leurs tableaux à un prix presqu'inestimable. Si nous envisageons en outre les parties qu'exigent les tableaux historiques par rapport au sublime, & si nous oublions les agréments que nous pouvons leur donner, en subordonnant le Payſage à l'Histoire, le contraste devient encore plus frappant. Sans doute il faudra infiniment moins de connoissances au Payſagiſte qu'au Peintre d'Histoire, si celui-là, renonçant pour jamais à traiter des sujets touchants & pathétiques, se contente de placer par-ci par-là une couple de figures, ou d'indiquer sur un plan éloigné quelques payſans dans des postures triviales.

Mais nous ne parlons pas des Payſagiſtes de cette espece. Nous considérons chaque genre dans sa perfection; nous examinons le Payſage d'après les idées d'un *Swanevelt*, qui étudioit la nature dans les campagnes & qui ne négligeoit pas de fréquenter assiduement l'Académie. Nous ne sommes plus surpris de voir le charme, le ragoût qu'il a su répandre sur ses compositions champêtres, quand nous nous rappellons la haute estime qu'il avoit pour l'élégance du dessin des figures, élégance qu'il savoit si bien mettre en harmonie avec le Payſage.

Un Artiſte de cette trempe fait lui-même orner de figures son Payſage; & dans les sujets que

lui fournit l'Hiſtoire ou la Fable, il aſſocie, par une étude approfondie du ſujet, du tems, du lieu & du coſtume, ſes talents aux ſoins d'un Peintre d'Hiſtoire. La bienſéance de la repréſentation, la néceſſité du changement & l'avantage, de pouvoir montrer les penſées d'autrui, par l'économie & la diſtribution des clairs & des bruns, le conduiſent à la ſage intelligence de la compoſition & à la Peinture des fabriques. C'eſt ainſi que nous voyons le vieux *Weeninx*, *Lingelbach*, *Thomas Wyk* & *Guillaume Schelliuks* orner leurs rivages. *Barthelemi Breemberg*, place des tombeaux ſous des colonnades qui ſe lient avec les arcades pratiquées ſur le devant de ſon tableau. Il place ces ſortes de fabriques près des terraſſes, où le voyageur arrête ſes pas & où ces ornements ſe trouvent fondés en raiſon. Ces tombeaux, ces termes, ces fontaines, ces treillages, ces baluſtres, & ces vaſes relevent le devant du tableau: l'œil n'eſt pas moins charmé de découvrir ſur les plans éloignés des reſtes d'une collonnade, des obéliſques & des temples ronds, ou de voir des ruines s'élever du ſein d'un boſquet. Dans ces ſortes de compoſitions où le Peintre a choiſi les habitants de ſon payſage d'une maniere analogue à ces acceſſoires immobiles & nobles, la prévention qui combat les aſpects ordinaires, ou les ſites communs, trouvera à ſatisfaire ſon goût excluſif pour le genre héroïque des Payſages.

Mais

Mais auſſi ceux qui, hormis l'obligation de bien rendre les figures, ne comptent pour rien le deſſin dans les Payſages, ou le croyent une choſe fort indifférente, me paroiſſent rendre peu de juſtice aux grands Payſagiſtes, & ſe faire à eux-même des idées trop bornées de l'emploi du deſſin. On ſait bien que des figures humaines, des êtres animés ayant des proportions déterminées, exigent plus de juſteſſe dans les contours & dans les parties de l'oſtéologie que des objets inanimés. C'eſt-ce dont perſonne ne diſconvient. Dans ce ſens *Swanevelt* pouvoit dire, que dans une ſeule main il y avoit plus de travail que dans tous les Payſages. Mais auſſi les roches, les montagnes & les fonds les plus communs ont leur caractere qui veut être indiqué dans l'exécution, & qui veut être limité dans la dégradation réciproque de ces fonds: & relativement à cet objet, le goût marque les limites qui, à l'exception de quelques peu de règles de contraſte, ne ſe trouvent point dans les livres.

Je ne parlerai pas de la variété des arbres, & des brouſſailles hériſſées de *Jean Both*, ni des plantes qui tapiſſent agréablement les devants du tableau de *Claude le Lorrain* & de *Karle du Jardin*. Je ne veux pas non plus m'apeſantir ſur la néceſſité de rendre les objets dans leur vrai caractere. Qui eſt-ce qui diſconvient, que le rapport harmonieux du feuiller & des troncs, que la diverſité de la touche

d'arbre & du vert, ou bien que la différence des couleurs, avec laquelle l'Automne colore les arbres & les plantes, n'imprime au Payſage le caractere eſſentiel de la vérité? Les Artiſtes que j'ai déja nommés & d'autres que je citerai encore, ſeront les garants de ce que j'avance. Tout dépend ici de la correſpondance de la variété. Une branche même ſe diſtingue d'une autre par une direction plus élégante, par un développement plus analogue. La place qu'occupe chaque objet, n'eſt pas indifférente au goût de chaque Artiſte. Les parties, ſans leſquelles le tout-enſemble ne peut jamais être d'une beauté exquiſe, ne ſauroient être des minuties, ou ne ſauroient être traitées de minuties que par ceux qui ne ſont pas capables de voir par quel artifice le tout-enſemble a pris une tournure ſi heureuſe. C'eſt en vain que pour ces gens-là, un *Dieterich* renferme dans ſes compoſitions les beautés pittoresques d'un *Elzheimer*.

Les boſquets & les ſites fuyants, les ruiſſeaux ombragés & les rivieres ſinueuſes, les terraſſes ou les chemins qui ſe perdent ici & qui reparoiſſent plus loin, ainſi que les terreins verdoyants, argilleux ou pierreux: tout exige dans la diſtribution & dans les tons de lumiere & d'ombres de l'économie & de l'adreſſe, tout demande de la part de l'Artiſte, outre la facilité de la main, une belle nature

toujours

toujours préſente à ſon eſprit & une belle entente du clair-obſcur.

Il en eſt qui placent & qui rangent verticalement l'élévation, ou la forme pyramidale des fonds qui ſe dégradent par des tournants, tels que les tours des édifices, les hauteurs des côteaux, les bois ou les grouppes ſemblables. Ces gens-là ſemblent avoir oublié que l'inégalité des objets eſt une obligation de l'ordonnance ou de la diſtribution dans la compoſition du tableau. Auſſi leurs productions ſont telles, qu'elles font l'office des bonnes leçons, en nous avertiſſant de ne pas ſuivre des exemples ſi mal raiſonnés.

Poſons un autre cas. Pour remédier à la diſſipation des yeux, l'Artiſte fait en ſorte qu'une partie du ſite ſoit toujours interrompue. Cette opération nous rend raiſon de la partie du payſage qui eſt bouchée par des côteaux, des bois, des fabriques, ou par d'autres objets fermés que nous remarquons ordinairement ſur les deux côtés des tableaux. Cette partie ſe lie comme les autres grouppes ſans gêne, ſans choquer la convenance naturelle. Le Peintre peut cependant faire circuler l'air autour de la cime mobile des arbres: il peut l'introduire dans les ouvertures des rochers, ou des fabriques. Mais lorsque des paſſages, pratiqués mal-à propos, partagent la vue & l'appellent de toutes parts ou que l'œil compte autant d'ouver-

tures dans une seule partie, qu'il compte d'embrasures à un rempart, pouvons-nous présumer autre chose, si non que le Peintre a ordonné cette partie sans savoir pourquoi?

Il est vrai, nous n'avons point de mesure déterminée pour observer là-dessus des rapports, ou des proportions naturelles & cependant justes, & cette partie du Payſage, est presque entièrement du ressort du goût & du génie. Et pourquoi, dans le champ de la Peinture, le Payſagiſte feroit-il le plus mal partagé, & n'auroit-il pour plaire que le moyen le plus stérile? Il n'en est pas de même des règles des reflets: rarement il lui est permis de s'en écarter, plus rarement encore de s'éloigner des notions générales du clair-obscur & de la perſpective.

Qu'une ouverture libre, vienne à l'appui de l'horizon sensible, & qu'elle l'indique clairement; que dans les endroits où cette ouverture est fermée par des montagnes, on voye à leur pied des aplaniſſements, des terreins unis. Enfin que l'horizon soit désigné d'une autre maniere par des masures, pratiquées sur le devant, par une colonnade, ou par quelque autre objet propre à déterminer le point de vue. Cette ligne invariable avec ses points visuels & latéraux, rassemble les lignes fuyantes de toutes les surfaces visibles des objets; relativement à la Perſpective linéaire, elle rend autant de service au Peintre, que la bouſſole au Pilote.

Tous

Tous les objets dans le Payſage, ainſi que l'artifice des racourcis dans une figure humaine, ont les mêmes prétentions à cette ſcience; & l'œil du Payſagiſte qui pouroit ſouvent guider le Peintre d'Hiſtoire, doit être en même tems le juge le plus ſévere du clair-obſcur. Toutes ces choſes ne ſont que des bagatelles aux yeux de bien des Critiques; cependant ſi vous négligez ces bagatelles, les objets ne ſont plus ce qu'ils devroient être.

La nature des Ciels qui doivent être relatifs à la ſaiſon & à l'heure du jour, a la même influence dans les tons de dégradations, qu'elle a dans les tons des jours & des ombres de tous les tableaux. Il eſt certain que dans le Payſage, & dans les tons de lumieres & d'ombres, l'air eſt à la Perſpective aërienne, ce que l'horizon eſt à la Perſpective linéaire, ou ce qu'eſt le ton final à une compoſition de muſique. Par conſéquent les Ciels répandent le plus ou le moins de ſérénité ſur le tableau, ou indiquent, s'il y a des jours qui s'échappent au travers d'une épaiſſe nuée, les rehauts & les affoibliſſements des couleurs des objets contigus; & cela avec des rapports ſi harmonieux, qu'on les a comparés il y a longtems, aux proportions de l'art muſical. Le principe de toutes ces choſes ramene néceſſairement à la vérité & à la nature.

Les liaiſons incompatibles ne méritent pas les noms eſtimables de vérité & de nature, noms ſi

chers aux Beaux-Arts. Elles n'offrent que de la gêne, produite plus souvent encore par l'esprit de singularité que par la nécessité. Le rafinement sur la variété ne sauroit rendre cette gêne nécessaire, parce que la nature ne manque point de variété. La nature commune en manqueroit-elle? D'ailleurs dans les éléments de l'art il n'est pas question de la nature commune; rien n'excuse dans l'Artiste la négligence du choix; rien ne justifie la bizarrerie & l'exagération. — Mais qui est-ce qui ignore que la singularité a aussi ses partisans? Combien de fois ne sacrifie-t-on pas la nature pour lui substituer un effet séduisant? Un effet pareil, produit au dépens du naturel peut-il nous dédommager du vrai? Ce n'est que dans l'école de la noble simplicité que le goût une fois gâté, peut-être rectifié: dans cette noble simplicité qui parut si touchante à l'œil exercé d'un Connoisseur & d'un Artiste tel que *Bertoli* dans les Payſages de *Brand*, le pere [c].

Souvent dans le Payſage un objet de peu de conſéquence eſt ſuſceptible de prendre le caractere de,

[c] *Chrétien Hulfgott Brand*, Peintre né à Francfort & établi à Vienne, s'eſt fait connoître par le vrai & le naturel qu'il a mis dans ſon Payſage. Son fils, *Jean Chretien Brand*, n'a pas dégénéré: ſes deux Vues d'Autriche, gravées par *Adrien Zingg*, peuvent donner une idée de ſes talents. — *Daniel Antoine Bertoli*, d'Udine, s'eſt fait connoître à Vienne comme un des plus grands connoiſſeurs du

de cette noble ſimplicité. Tantôt l'on voit la portion d'une vallée, avec un chemin creux bordé de ſaules & entouré d'eau: tantôt l'œil perce les profondeurs ou les enfoncements des bois & ſe promene dans une vaſte campagne, entre des boſquets, éclairés d'une lumiere accidentelle, tantôt il ſe fixe ſur un pont d'une ſtructure ſinguliere, ou ſur un terme & ſur quelque autre monument couvert en partie de mouſſe & de plantes. Tantôt le regard s'arrête ſur un tombeau placé auprès d'un chemin, ou ſur un mur de jardin revêtu de bouſſailles dont le feuillage ſuſpendu eſt le jouet des demi-teintes d'ombres & des reflets dans les eaux contiguës. Les ombres des nuées fuyantes, les Ciels & les jours peuvent répandre des charmes infinis ſur toutes ces choſes. Souvent on ne conſidère ces objets qu'avec indifférence; à peine les rayons du ſoleil viennent-ils les frapper, qu'on leur trouve un air pittoresque. Attentif à ces phénomenes, le ſage Payſagiſte ne ſe trouve-t-il pas dans la plus belle école, & ne ſentira-t-il pas l'obligation de profiter des leçons de la nature?

J'ai déja dit que la noble ſimplicité & la correſpondance naturelle ſont également indiſpenſables

du beau dans la Peinture. M. Mariette parle de Bertoli dans ſon *Traité des Pierres gravées*, & nous apprend que ſa fonction en cette Capitale étoit de deſſiner les Antiques du Cabinet de l'Empereur.

aux grandes & aux petites compoſitions. De l'une & l'autre eſpece on trouve des modeles inſtructifs dans les jolis Payſages que *Genoels* & *Mauperché* ont gravés d'une pointe ſpirituelle. Souvent on découvre dans les plus petites compoſitions [d] l'heureux choix de ce ſuave, de ce pittoresque de la nature de qui l'Artiſte a emprunté ces effets piquants. Je voudrois que Mᵉˡˡᵉ. *Théreſe Lempereur* qui, dans une planche de ſa main, a ſi bien rendu l'eſprit de *Karle du Jardin*, voulut employer une main auſſi légere à rendre immédiatement la nature.

Baldinucci [e] remarque que cette branche de la Peinture, cultivée par tant de Peintres, & même par ceux du ſeizieme ſiècle, n'a jamais pu parvenir à ce degré de perfection auquel elle eſt parvenue depuis cette époque. „Cela, dit-il, ne doit pas „paroître étrange à celui qui conçoit les difficultés „dont l'art de peindre le Payſage eſt accompagné; „à celui qui penſe que cet art a non ſeulement „pour but l'imitation du vrai, mais encore que „ce vrai, l'objet de l'imitation de la nature, „s'étend à l'infini par l'immenſité des détails: cela „poſé, il croit d'une néceſſité abſolue, d'établir des „princi-

[d] Voyez les Payſages qui ont paru ſous le titre ſuivant: *Varie vedute del gentile Mulino diſſegnate d'appreſſo natura dal Principe ed intagliate dall' Abbate di Sannone, Dedicate al amabile e leggiadra Mulinaia* 1755.

[e] *Notizie de' Profeſſori del Diſegno, Dec. II. Sec. IV. p. 186.*

„ principes fixes pour ce genre. D'après ces prin-
„ cipes, on conviendra, qu'il ne suffit pas, qu'un
„ objet, propre à être imité, soit correctement
„ dessiné, si, à la correction du dessin, l'Artiste ne
„ joint pas l'intelligence du clair-obscur, l'entente
„ de la bonne couleur & l'harmonie du tout-en-
„ semble."

Mais à quoi cela tenoit-il? Plusieurs de ces premiers Paysagistes, esprits bizarres, se sont trouvés dans le cas des gens de cette espece; prévenus en faveur d'une maniere adoptée, il leur étoit difficile de renoncer à un embellissement chimérique, & de revenir à cette nature qui veut être choisie & qui est voilée aux yeux de la prévention. —

Il ne peut y avoir non plus qu'une seule bonne maniere, un heureux choix pour peupler ou pour orner de figures un Paysage. Et ce choix n'est pas donné à tous les Artistes. Combien de fois a-t-il été fait sans succès, quand plusieurs Peintres également animés du desir de briller, ont traité un même sujet! Soit que le Paysage se propose pour but de seconder l'Histoire, soit que les figures du Paysage n'ayent d'autre objet que d'animer le tableau: la subordination nécessaire à la beauté du tout-ensemble, veut être observée dans ce genre ainsi que dans tous les autres.

CHAPITRE XXVI.

Des Payſages bouchés, des Chutes d'eau & des Scenes paſtorales.

Des jugements hazardés attaquent ſouvent des tableaux, où un pinceau libre a exactement obſervé la ſubordination des objets, où tout eſt traité avec une ſavante économie. La cupidité peut auſſi étouffer dans l'homme le goût du vrai dans l'art; l'Amateur dévoré de cette paſſion, veut que pour ſon argent le Peintre lui étale des richeſſes & qu'il lui donne à voir beaucoup de choſes à la fois. Dans une Paſtorale ou dans une chute d'eau, pratiquée ſur un ſite montueux, il veut promener encore la vue ſur de vaſtes lointains. Un pareil Amateur m'offre la reſſemblance d'un partiſan du théatre, qui marque ſa prédilection pour certaines tragédies, dans leſquelles il trouve toute une collection de riches comparaiſons, de ſentences brillantes & de beaux coups de théâtre. Dans quelque tableau que ce ſoit, la richeſſe ne prévaudra jamais contre la ſubordination; ce n'eſt qu'au moyen de cette ſubordination que l'Artiſte peut ſe flatter de ſaiſir heureuſement la nature & de la rendre ſur ſa toile. Je reviens à mes deux exemples, je reviens aux tableaux dont les ſujets repréſentent

des

des troupeaux & d'autres animaux errants dans les champs, ou dont l'objet principal offre des cascades & des chutes d'eau. C'eſt tout autre choſe quand ces objets paroiſſent accidentellement dans l'ordonnance d'une compoſition champêtre.

Dans un Payſage qui repréſente une chute d'eau, faites que la hauteur ſituée ſur le devant du tableau frappe la vue, que l'eau qui ſe précipite ſe réſolve en écume & que, formant des flots & des tournoiements dans ſon cours, elle attire l'attention du ſpectateur *f*. Qu'enſuite des brouillards & des vapeurs s'étendent ſur la montagne un peu plus diſtante, où l'œil ne doit pas pénétrer de peur de préjudicier à l'action principale, qui n'étale ſes richeſſes que ſur le plan du milieu. Si vous placez une roche elevée ſur le premier plan de votre tableau, ayez ſoin de ne pas introduire une montagne de même hauteur ſur votre plan du milieu. C'eſt par cette pratique que quelques Artiſtes coupent les derniers ſites en parties égales, & fatiguent l'œil du ſpectateur par une ſymétrie ingrate. Par là

f C'eſt ici la deſcription d'un tableau *de Jacques Ruiſdael*, grand ami de *Nicolas Berghem*. Je ne ſaurois paſſer ſous ſilence un *Berghem*, dont je connois une belle copie faite par *Joſeph Roos*. Ce tableau qui étoit autre fois dans la collection de M. Gotzkowski à Berlin mérite d'être remarqué tant par rapport aux Chutes d'eau que par ce que c'eſt un morceau capital de ce Maître.

là il péchent non seulement contre la subordination, mais ils oublient encore le beau désordre pittoresque, ou l'inégalité des objets, principe fondamental de toute ordonnance ou de toute disposition. Mais qui tombe dans de pareils fautes? De grands hommes, ou leur génie, quand il sommeille.

Veut-on de même que les troupeaux, ou d'autres animaux représentés dans les campagnes, captivent l'attention du connoisseur, il faut que le Payſage soit composé de peu de parties, qu'il soit borné par des montagnes, ou que le lointain offre un aspect leger & vaporeux. Ici l'œil veut se promener, là il veut se reposer. Si l'Artiste se propose d'arrêter la vue du spectateur sur les principaux travaux de devant, il ne faut pas qu'il l'attire dans un lointain trop varié, ni qu'il altere l'effet en donnant trop de soins aux premiers sites. Il s'attache plutôt à boucher son Payſage, & à fermer le champ de l'action pastorale par des montagnes & des bois.

Mais il faut que l'Artiste ait soin de cacher cette nécessité avec adresse, & de la transformer en beauté. C'est ainsi qu'un *Adrien van de Velde* & un *Dietrich van Bergen*, son Disciple, nous présentent souvent le Berger, son chien & son troupeau, grouppés auprès d'une fontaine dont une partie est cachée dans un boccage; le spectateur

qui

qui ne voit que la liſiere de cet agréable boccage, goûte pour ainſi dire la fraîcheur de ce lieu de repos par l'entremiſe de ſon imagination.

Un *Berghem* réuſſit dans toutes ſes compoſitions champêtres. Il diſpoſe ſon troupeau dans l'endroit le plus avantageux, ſoit qu'il ait choiſi pour le champ de ſon tableau une contrée montagneuſe ou un terrein plat. Il ſait, quand il en eſt beſoin, faire circuler l'air dans les fentes des rochers & dans les percés des montagnes, ſans manquer le but principal de l'effet. C'eſt par cet effet, ainſi que par la ſuavité de ſa touche qu'il plaira toujours, malgré la critique de Laireſſe. Que d'eſprit, lorsque dans un lointain modéré, il fait lever un léger brouillard, & qu'au moyen de la gaze d'une couleur presque transparente, il donne à ſes compoſitions, qui ſemblent balancées ſur un fond azuré, le caractere que la nature montre dans les belles ſoirées d'automne, & que l'Artiſte cherche à exprimer par le terme de *Flou*. Souvent chez ce Peintre, ainſi que chez *Aſſelyn*, *Guillaume Romeyn* & *van der Meer* le jeune, l'horizon placé plus bas détache mieux les figures d'un Payſage légérement touché. Dans les tableaux de ces Maîtres, ainſi que dans les jolies gravures à l'eau forte de *Paul Potter*, l'œil curieux s'égare avec plaiſir ſur quelques hameaux, ſans interrompre l'action principale,

que

que vous trouvez auſſi agréable & auſſi analogue à la nature dans les tableaux poëtiques d'un Haller, que dans les compoſitions champêtre d'un *du Jardin* & d'un *van der Does*. „Ici le troupeau „épars des Brebis, couvre les collines & les vallées „&, broutant l'herbe à la hâte, fait retentir les échos „de ſes bêlements, tandis que plus loin la troupe „peſante des bêtes à cornes, s'étend ſur le tendre „gazon, & goûte en ruminant deux fois le treffle „fleuri." Dans cette derniere expreſſion du Poëte, je remarque une choſe que je voudrois bien trouver dans les tableaux d'un *Offenbeck*, qui n'a que trop ſouvent fermé la bouche à ſes bêtes à cornes. Chez cet Artiſte la nature eſt ſouvent trop ſilencieuſe, trop morne; il y a ſouvent plus de vie dans la ſimple laine des Brebis d'un *van der Does*, Artiſte inimitable dans cette partie.

L'Italie peut citer dans ce genre le célèbre *Caſtiglione*; mais auſſi n'y peut-elle citer avec avantage que ce Peintre. Rien de plus admirable que la richeſſe de ſes grandes compoſitions & la hardieſſe de ſon pinceau moëleux; mais il ſemble auſſi que dans ſes petits tableaux de chevalet, il n'a pas ſu éviter un certain effet désagréable, en offrant à la vue & en éclairant d'un même jour ſes troupeaux diſtribués preſqu'uniformement ſur le premier plan ſous un point de vue élevé. Je ne diſcu-

diſcuterai point ici les avantages qu'on peut retirer en plaçant l'horizon plus bas; c'eſt ce que je ferai dans une autre occaſion. Il eſt vrai, *van der Cabel*, l'heureux émule de *Caſtiglione*, eſt plus heureux dans ſes petits tableaux : ſeulement à l'exemple des freres *Leeuw*, ſa couleur eſt un peu ſombre. Cependant un regard, jetté ſur les figures dont *van de Velde* a orné un Payſage de *Wynants* ſon Maître, donne la plus belle inſtruction ſur cette partie de l'art par la beauté des teintes.

Pierre Molyn, Flamand de Nation, & connu en Italie ſous le nom de *Pietre Tempeſta*, ſurpaſſe les Italiens dans les ſujets empruntés des bergeries. Il en eſt de même de *Pierre van Bloemen*, connu auſſi ſous le nom de *Standart;* s'il n'a pas été atteint dans ſon art en Italie, il a trouvé un heureux émule dans *Guillaume Reiner*, Artiſte Bohémien.

Mais l'Artiſte ultramontain a choiſi un objet plus élevé. A l'exemple du Philoſophe Charron, il a cru que la vraie étude de l'homme, c'étoit l'homme. Presque tous les Peintres Italiens, quels que ſoient leurs talents, s'attachent au deſſin des figures humaines. Auſſi en font-il vanité, & tel Peintre que la nature avoit deſtiné à peindre des animaux, réſiſte à ſon impulſion, & fait toute ſa vie la carricature de l'homme, ſe conſolant de

ſon peu de ſuccès par la grandeur de ſon entrepriſe. A l'ombre du laurier qui couvre les grands Peintres d'Hiſtoire de ſon pays, il oublie ſa petiteſſe perſonnelle & ſe croit autoriſé à mépriſer par rapport au choix tous les Peintres d'animaux Allemands & Flamands.

Philippe Roos, ou *Roſa de Tivoli*, Artiſte Allemand, en a fait l'expérience à Rome. „Quoi, j'aurois élevé ma fille pour un Peintre d'animaux!" s'écria le préſomptueux Peintre d'Hiſtoire, *Hyacinthe Brandi*, lorſque *Philippe* ſon Eleve lui en eut fait la demande [g]. Cependant l'Eleve s'étant fait Catholique, le Maître ſe vit forcé de lui donner ſa fille. Mon deſſein n'étant pas de parler de ſon caractere moral, qui ne fait pas ſon éloge, je reviens à ſon talent. *Philippe Roos* auroit eu plus de ſuccès dans ſon genre, s'il n'avoit pas cherché la vigueur de la Peinture dans une obſcurité outrée des couleurs, s'il avoit toujours pris en conſidération, la diſtance dans laquelle ſes tableaux devoient paroître relativement à leur grandeur: ſes compoſitions perdent plus par l'obſcurité qui y domine, qu'elles ne gagnent par le ménagement de la lumiere capitale.

Henri

g Voyez, la Vie des Peintres Flamands, Allemands & Hollandois &c. par M. Deſcamps. Paris 1760. Tom. III.

Henri Roos, pere de *Philippe* peignoit d'une maniere plus claire. Il mérite d'être regardé comme un des Deſſinateurs le plus correct parmi les Peintres d'animaux. Vrai modele des Artiſtes Allemands, il tâchoit de ſaiſir les tons dorés, les tranſparents de la couleur des Peintres Flamands. Il eſt agréable dans ſes fonds, & le beau fini de ſa touche ne paroît dégénérer en ſéchereſſe, que quand il ſurcharge ſes tableaux de roches percées à jour; auſſi quand il en fait un uſage modéré, leur donne-t-il par cet artifice une beauté ſinguliere. *Henri* eſt le pere ou le fondateur d'une école conſidérable [h] de Peintres d'animaux tant Allemands qu'Italiens; ils opèrent par grandes maſſes d'ombres, & ne diſſipent jamais la lumiere. Nous n'en pouvons pas dire autant de *Dominico Brandi* Peintre renommé établi a Naples. En rendant juſtice à la franchiſe de ſon pinceau, & ſurtout au bon goût de ſon deſſin, on deſireroit dans ſes compoſitions cet effet pittoresque, qui ne peut être produit que par les paſſages des clairs aux bruns, que par les tons des lumieres, des ombres & des couleurs locales ainſi que par la ſubordination des détails.

h L'Auteur a fait mention, dans ſes Eclairciſſements hiſtoriques p. 342. de *Joſeph Roos*, établi aujourd'hui à Vienne après avoir été longtems attaché à l'Académie Electorale de Dreſde.

Mais ne trouvez-vous pas, mon ami, qu'il ſemble que j'ai oublié moi-même la ſubordination de cette remarque ſur les Paſtorales, relativement au deſſein général de mon ouvrage. Au reſte tout ce que je viens de dire au ſujet du Payſage, s'entend auſſi par rapport aux autres repréſentations des animaux, introduits ſur une ſcene champêtre quelconque. Les charmantes compoſitions d'un *Philippe Wouwerman* auroient pu me fournir les mêmes exemples que ceux que j'ai empruntés du gracieux *Berghem*.

CHA-

CHAPITRE XXVII.

Du Style héroïque & champêtre dans les Payſages.

Tout ce que nous venons de dire de ce genre de Peinture, ne peut-il pas être appliqué au Payſage ſubordonné à l'hiſtoire? Oui ſans doute, & ce principe eſt ſingulierement clair pour ceux qui ſavent faire abſtraction de l'égalité des raiſons, & qui ſavent auſſi les apprécier par rapport aux différentes circonſtances. La différence qui ſe trouve dans l'importance du ſujet ne change rien à la reſſemblance des rapports entre ce ſujet & la ſcene champêtre de l'action repréſentée. Dans le Payſage ſimple, le Berger & ſon troupeau s'emparent du lieu de la ſcene. Ce ſont eux qui forment le nœud de l'hiſtoire, la fable du tableau. Eh bien! que l'Amateur donne l'eſſor à ſon imagination. Qu'il transforme en eſprit les bergeries en tentes des Guerriers, & les cabanes des cultivateurs, en maiſons de plaiſance des Grands. Qu'il faſſe diſparoître ſur la ſcene le Berger & le Villageois, pour y introduire le Héros, le Prince & ſa cour: ou qu'avec moins de fracas il faſſe occuper la colline, que le Paſteur vient d'abandonner, par Diane & ſon léger cortege. En un mot, qu'il change le grouppe champêtre en un objet plus élevé dans

la distribution de l'action principale & des choses accessoires, il poura toujours procéder d'après les mêmes principes, tenir le Payſage dans la subordination & ne changer que les détails accidentels. Il est vrai pourtant, que la différence essentielle des accessoires, des édifices réguliers &c. exige souvent, ainsi que le sujet principal, des talents particuliers de la part de l'Artiste. C'est ce dont on ne disconvient pas. Il suffit que l'application du principe dans une pratique toute différente, conserve toujours sa ressemblance.

Que réciproquement la représentation champêtre soit le sujet principal. Les êtres animés & inanimés ne servent qu'à relever la beauté du site, & à faire contraster une contrée habitée avec un lieu sauvage. Alors la différence des personnages des tems anciens & modernes, suivant l'exigence du cas, consistera dans l'observation du costume, ou dans l'ordonnance des sortes d'accessoires, analogues à l'antiquité ou à nos mœurs.

Le goût antique des temples, des autels, des pyramides, des obéliſques, des tombeaux & des maisons de plaisance d'une architecture réguliere, avec la représentation de la nature la plus exquise, ce goût mis en opposition avec les habitations rustiques, les campagnes bien moins cultivées & les contrées abandonnées à la bizarrerie de la seule nature,

nature, a fourni l'occaſion à de Piles de diviſer le Payſage en ſtyle héroïque & en ſtyle champêtre. Toutes les autres ſortes de Payſages, dit-il, ne ſont qu'un mélange de ces deux genres.

Mais ce même mélange ne ſeroit-il pas contraire à cette diviſion, ſi nous voulions reſtreindre la nature la plus exquiſe au premier de ces genres? Le ſecond genre ne nous offriroit que l'ombre des plaiſirs de la campagne, & mériteroit à bien moins de titres d'être appellé champêtre. Une repréſentation qui nous donne l'impreſſion la plus gracieuſe de la vie paſtorale, ne ceſſera point d'être champêtre pour nous montrer un temple dans le lointain, un ſacrifice à un Dieu Terme ſur le devant, ou des Bergeres autour du tombeau de leur compagne vers le centre. Une Peinture des bergeries modernes en nous offrant l'aſpect des bords riants & des îles délicieuſes du Rhin, avec la vue d'une maiſon de campagne qui décele plus que la demeure des Bergers, changera-t-elle ſon caractere, ou s'approchera-t-elle du ſtyle héroïque? C'eſt-ce que nous ne pourons jamais ſoutenir, tant que l'Artiſte ſera dans l'obligation de choiſir la nature la plus belle. Nous ne pourons refuſer la qualité de belle nature à une grande caſcade, dont l'eau ſe précipite de dégré en dégré entre des roehers élevés aux deux côtés & ombragés d'arbres touffus,

à cauſe de l'aſpect ſauvage & de la ſolitude du ſite. A cette vue nous admirons la magnificence de la nature, que les accidents du ſoleil embelliſſent encore; nous voyons avec tranſport qu'elle répand de nouvelles richeſſes, & ſur le Naturaliſte curieux & ſur l'Artiſte imitateur. Placez ſur cette ſcene un habitant des Alpes qui, laiſſant errer à l'aventure ſes nombreux troupeaux, contemple avec plaiſir cette vaſte ſolitude, ou qui, comme dit Haller, *appelle de ſon cor le retentiſſant écho:* le tableau qui renferme ces choſes ſera ſans contredit champêtre. Mais introduiſez ſur cette même ſcene un Annibal qui, accompagné de ſa ſuite, oſe franchir des chemins impraticables: l'image de la caſcade en queſtion, ou le pays que notre Critique appelle abandonné aux bizarreries de la nature, ſervira ſans doute à relever le caractere du ſtyle héroïque.

L'abſtraction qui réſulte de la définition de de Piles, eſt contrebalancée par le mélange heureux & preſqu'infini des deux différents ſtyles, ce que cet Ecrivain ſemble accorder lui-même. Ainſi ſans chercher à rafiner ſur les diverſes ſortes de Payſage, nous nous contenterons de trouver la différence eſſentielle de cette diviſion, dans les repréſentations des événements tirés des tems heroïques & hiſtoriques, & dans les Peintures de la vie champêtre en général; mais dans l'un ou l'autre genre, nous

nous n'inſiſterons que ſur le choix de la nature la plus exquiſe.

L'un & l'autre ſtyle ont leurs ſectateurs. Le ſtyle héroïque reçoit un nouveau luſtre par l'affinité qu'il a avec le ſtyle hiſtorique. Moyennant le ſpectacle touchant de la nature qui y correſpond, il fournit de nouvelles matieres à la réflexion du ſpectateur. Le ruſtique bercail du Berger qui rêve au bord d'un ruiſſeau, n'a ni l'aſpect impoſant d'un temple antique, ni celui de la maiſon d'un Pline. Mais eſt-il défendu de goûter le charme de l'un & de l'autre? On aime la magnificence des châteaux & la parure des jardins, mais on recherche auſſi la ſimplicité d'une maiſon de campagne & la fraîcheur d'un joli verger. Pour les jardins, on les trouve même plus beaux, quand on n'y a pas prodigué la parure, quand l'art toujours ſubordonné, ne ſert qu'à relever les attraits de la nature. Enfermés dans une allée d'ifs pointus, nous ſoupirons ſouvent après la nature vigoureuſe des champs, après l'aſpect d'un boſquet en pyramide, d'un pin majeſtueux qui étend au loin ſes branches & qui incline ſes rameaux. La bruyante fontaine où par des grouppes ingénieux de Nayades, le ſtatuaire captive les ſuffrages du goût, ne nous empêche pas une autre fois de remonter à la ſource d'un ruiſſeau gazouillant, qui ſerpente entre des éminences revêtues d'arbres touffus. Quelle perte pour l'Ama-

teur des beaux arts, s'il falloit exclure de ſon cabinet les ſujets champêtres d'un *Everdingen* & d'un *Berghem*, s'il ne falloit y admettre que les productions d'un genre plus élevé! Le goût de la diverſité nous recommande d'aimer l'un & l'autre.

Quant au Payſage d'après l'idée annoblie d'un *Nicolas Pouſſin* & d'un *Gerard Laireſſe*, il dépend du choix de chaque Artiſte qui ſuit ſon inſtinct pour la grande maniere. L'obligation de parler aux yeux & à l'eſprit, eſt une maxime univerſelle pour l'Artiſte imitateur: le pinceau d'un Payſagiſte intelligent ne produit pas une ſeule figure oiſive, ou de louage. Chacune concourt pour ſa part à l'expreſſion d'une belle penſée. Mais quelle richeſſe fourniroit à l'eſprit une certaine étude de l'Hiſtoire pour l'ornement du Payſage! On trouve dans Pauſanias une Minerve qui donne aux Athéniens le rameau d'Olivier, & un Neptune qui, par prédilection pour ces mêmes Athéniens, fait jaillir de terre une fontaine. Ce ſeul exemple, que nous citons au hazard, ſuffit pour montrer quel vaſte champ l'Hiſtoire ouvre au Payſagiſte. Voilà ce que nous ſuppoſons pour le ſtyle héroïque, ſans être injuſtes pour les autres genres de Payſage.

Il n'y a point de Payſage qui n'admette quelque figure, ou quelque grouppe, dès qu'il eſt ſuſceptible de graces pittoresques, & que chaque figure occupe

occupe la place qui lui convient. *Miel* nous entraîne dans les bois avec le cortege de la chaſſe, & nous montre les piqueurs qui lancent le Gibier, tandis que *Lingelbach* nous attire en raſe campagne & force nos regards à ſuivre le vol du faucon qui fond ſur ſa proie. *Wouwermans* nous plaira toujours, ſoit qu'il nous préſente le tableau de l'une ou l'autre chaſſe, ſoit que ſa touche moëleuſe, peignant les bords riants de Scheveling, nous offre une Idylle de Pêcheurs. Le pinceau d'un *Helmbreker* nous recommande la troupe bazanée des Bohémiens, & fait perdre aux antres habités des rochers l'horreur qu'inſpire la ſolitude. Tout, juſqu'aux déſerts les plus affreux de l'Arabie, eſt ſuſceptible de variété & de charmes, en y introduiſant des caravanes de Marchands qui conduiſent, par des défilés les chameaux chargés de marchandiſes. Dans toutes ces manieres qui oſera mettre des entraves au génie?

Quoi de plus commun, & de moins apparent qu'un Pêcheur ſolitaire? Et cependant, mon cher ami, vous vous rappellez encore avec plaiſir, un Payſage de *Lucas von Uden*[i] où l'ombre & le repos, qui régnent ſur le cours de la riviere, ſont ſi bien adaptés au ſilence du Pêcheur, ainſi qu'au calme des roſeaux & des ſaules qui bordent le rivage.

i Eclairciſſements hiſtoriques &c. p. 118.

rivage. Ce Pêcheur invite à la ſolitude le ſpectateur qui ne fixe ſa vue que ſur cette partie paiſible du Payſage, où un plus grand mouvement troubleroit le ſilence du tableau. Plus loin une lumiere plus large frappe le Payſage, animé par quelques chevres & quelques vaches qui deſcendent d'une colline revêtue de grands arbres.

Quand *Adam Pynacker*, repréſente un Berger, tirant une épine du pied de ſon chien, il demande moins de réflexions, que ſi le pinceau galant d'un *Lancret* ou d'un *Boucher* [k], eut voulu rendre la penſée de Virgile: ou bien, ſi l'Artiſte, à l'exemple de ce Poëte, introduiſoit ſur la ſcene une maligne Galathée qui, après avoir jetté une pomme à ſon Berger, court ſe cacher dans l'oſeraye, & regarde d'un air curieux ſi elle a été apperçue. *Pynacker*, en traitant ſon ſujet à ſa maniere, ſe rend maître du Payſage. La douce action du ſoleil, répand un air de ſérénité ſur tous les objets de ſon tableau. Les rayons de cet aſtre éclairent d'une pleine lumiere les figures principales, ou teignent des feux du couchant les cornes du taureau marchant gravement à la tête du troupeau, & colorent les joues de la Bergere que ſuit de l'œil le Berger arrêté à l'ombre. Les reflets les plus agréables, adouciſſent ces

k Voyez les *Amours paſtorales* qu'on a gravées d'après ce Maître.

ces ombres, & leur donnent un ton doré & tranſparant. Ces Bergers, quoique modernes & pris immédiatement de la nature, ne laiſſent pas que de plaire. Ce Peintre n'affecte pas de donner à ſes Bergeres cette parure élégante, que *Boucher*, le Fontenelle de la Peinture, a cherché à donner aux ſiennes.

Cependant quelle grace charmante caractériſe la belle Baigneuſe de ce Peintre, Nymphe qui plaît à d'autres qu'au fleuve Scamandre [1]! *Martin de Vos*, s'il avoit traité un Payſage ſemblable, nous auroit montré un Hermite aſſis à l'entrée des roſeaux. Autant en auroit fait peut-être *Salvator Roſa*, qui, à la vérité à coutume de placer ſur des éminences, des guerriers couverts de leurs harnois. *Rubens* dans un de ſes Payſages, repréſentant une plaine du Brabant, aſſocie un Villageois fatigué à une Bergere qui repoſe à ſes côtés. Le *Bourdon* nous tranſporte dans les contrées de Babylone que lui peignoit ſon imagination. Pendant que le *Pouſſin* ne forme pas un trait qui ne ſoit atteſté par l'antiquité. Il donne du luſtre au Payſage, quand il nous y retrace le ſort du vertueux Phocion. C'eſt par cet émule de *Raphaël* dans l'Hiſtoire & du *Titien* dans le Payſage, que je finirai cet article; je

[1] *Le Fleuve Scamandre* eſt connu par la jolie Eſtampe de Larmeſſin.

je ne pouvois le terminer par un plus grand modele par rapport au ſtyle héroïque du Payſage.

Pour juger d'autres Maîtres, & pour parcourir toute la variété dont cette portion de l'art eſt ſuſceptible, vous me permettrez, mon cher ami, de vous mener dans une galerie aſſez conſidérable, où je ne promets à votre imagination que des points de vue champêtres, ou des vues libres ſur le rivage de la mer. Ne craignez pas que je cherche à vous faire quitter le ſéjour de la campagne, le type de toutes ces imitation. Tous mes Peintres paroîtront ſucceſſivement devant vous & devant l'Artiſte que vous occupez : je me ſuis attaché, en vous donnant leur caractere, de le tracer d'après des tableaux connus. Si je ne puis me promettre autant d'approbation par mes détails que Philoſtrate en avoit obtenu par ſes deſcriptions, on poura du moins y ajouter plus de foi.

CHAPITRE XXVIII.

Caractere des principaux Artiſtes dans les Payſages & dans les Marines.

N'y a-t-il d'intéreſſant pour nous que les actions bruyantes des hommes; eſt-il au deſſous de la deſtination de notre ame d'emprunter de l'innocence de la vie champêtre le ſentiment de la tranquilité, ou de réveiller en nous ce ſentiment à la vue d'un tableau qui nous offre le plus beau ſpectacle de la nature?

L'heureuſe diſpoſition de goûter du plaiſir dans la ſatisfaction de nos ſemblables, enfante la pure volupté de l'ame: la vie champêtre, en calmant les agitations des ſens, nous procure le repos. C'eſt pour nous qu'eſt ce repos, & non pour le laborieux villageois dont l'activité tient de trop près à notre conſervation. Cependant tout accablé qu'il eſt ſous le poids du travail, il eſt encore ſenſible aux beautés de la nature & contemple avec plaiſir la terre rajeunie par le Printems. La gaieté de ſes chants nous atteſte que le ſentiment de ſon exiſtance l'emporte ſur celui de ſa miſere. Combien de fois ne voit-on pas l'image du contentement empreinte ſur la phyſionomie du Moiſſonneur! Dans un tableau de *Rubens* cette image conſerve encore le

droit

droit de nous toucher; & une fête de moiſſon de *Teniers* nous appelle & nous invite à la contempler avec plus de plaiſir. Le ſentiment du bon & du beau eſt fait pour accompagner dans les champs & les bois, non ſeulement l'Artiſte mais auſſi l'Amateur. La beauté de la nature aime à s'aſſocier les ſenſations agréables, & à en faire ſes confidentes. —

C'eſt dans cette poſition tranquille de l'ame que Sulzer a combiné la beauté de la nature, que Kleiſt l'a chantée dans ſon Printems, que Zacharie l'a peinte dans ſes heures du jour. Et c'eſt ainſi que le *Lorrain* & *Swanevelt*, que *Jean Both* & *du Jardin*, que *van Uden* & les *van de Velde*, que *Waterloo* & *Everdingen*, que *Genoels* & *van der Cabel*, que *van Vlieger* & une infinité d'autres Maîtres, ont ſaiſi les beautés de la nature dans le choix de leurs ſites, les ont méditées & nous les ont communiquées dans des eſtampes gravées de leurs mains. Les grands Payſagiſtes, ne rendent ſur la toile & ſur le cuivre que ce qu'ils ſentent.

Avec quelle joie dans l'ame *Louis de Vadder* & *Lucas van Uden* ne coururent-ils pas dans les champs dès la pointe du jour pour contempler le lever de l'Aurore, &, munis de couleurs, pour confier à la toile les diverſes teintes dont le Ciel ſe colore au moment que le ſoleil s'élance & diſſipe les vapeurs de la terre! C'eſt ainſi que *Claude le Lorrain*, *Jean*

Jean Both, & *Adam Pynacker*, nous offrent répandu sur les campagnes l'éclat tranquille du soleil incliné vers l'horison, & les ondulations reflétées des eaux éloignées. La touche légere de leurs arbres donne du mouvement à leur feuiller, qui semble s'agiter au gré des vents. Un brouillard transparent qui s'éleve dans la région des airs, caractérise les heures du matin; la mousse & le gazon d'alentour étalent les perles de la rosée qui vient de tomber.

Thoman, & son Maître, l'infortuné *Elzheimer*, créerent sur leurs plaques de cuivre la sérénité du matin. Un pourpre pâle se mêle au bleu & à l'azur des différents plans savamment dégradés, & interrompt les bandes mélangées de blanc & de jaune des vallons humides situés sur les devants de leurs tableaux. Le soleil qui a pompé le brouillard, commence à déployer sa force; sa lumiere active pénetre les ouvertures & les sentiers des hauteurs, couvertes de bois & pratiquées au centre de la composition. En deça de ce centre, une riviere brille d'un azur plus décidé, & la sérénité du Ciel se reproduit dans le cristal de ses eaux. Les reflets des arbres, que des îles de jonc font disparoître quelquefois, servent à rompre les couleurs de la surface de l'eau: tout travaille, tout concourt à mettre la variété en harmonie, à produire la liaison du tout-ensemble. C'est ainsi qu'opéroit le fon-

dateur de l'école du beau fini. Cette école a formé des *Poelenbourg*, & a frayé le chemin aux *van der Verf*. *Elzheimer*, victime de sa maniere finie & précieuse, mais lente & peu lucrative, mourut à Rome accablé de chagrin & de misere, ayant à peine quitté la prison où l'avoient conduit ses dettes, tandis qu'aujourd'hui ses tableaux devenus rares enrichissent les cabinets des Princes.

Corneille Poelenbourg, imitateur libre de la maniere *d'Elzheimer*, mais aussi de celle de *Raphaël*, eut, avec le génie du Maître Allemand, plus de bonheur que lui. Des circonstances plus favorables influerent sur ses productions, & leur donnerent un air facile & riant. Retiré dans les bois & les boccages, il ne voit danser autour de lui que des Graces nues, que des Dryades folâtres. Ses tableaux nous montrent ce qu'il s'imaginoit de voir. Il plaçoit le villageois & le berger dans le lointain auprès des arcades de vieilles masures. Sa touche légere donnoit à ces sortes de ruines, tapissées de plantes & d'arbustes, un caractere exquis de beauté: mais il possédoit aussi en un dégré éminent la science de faire le Payſage. Il ne savoit rien de meilleur pour embellir ses sites, que d'y introduire les Nymphes de la chasse, qui parcouroient les collines & les forêts, ou d'y commettre à ces Divinités champêtres, conjointement avec la chevre Amalthée, le soin de l'enfance de Jupiter. Souvent Diane,

Diane, accompagnée de ſa cour, cherche la fraîcheur de l'ombre au bord d'une eau courante, qui doit ſon origine à une caſcade, cachée en partie par les maſſes des rochers & les touffes des bois du plan du milieu, moins pour la dérober à la vue que pour attirer l'œil ſur ces enfoncements ombragés. La limpidité des eaux a invité les Belles à s'y baigner, & les fonds bouchés du Payſage donnent au bain un caractere de bienſéance & de moralité. Mais ſouvent auſſi il a placé les bains de ſes Nymphes dans une campagne unie, ſite, en apparence moins commode pour un bain, mais toujours bien choiſi pour la maniere ſuave & légere du Peintre. Quelquefois auſſi il a relevé ſon tableau par des contraſtes, en introduiſant Midas dans le Chœur des Muſes. Tels ſont les ſujets qu'a traités le pinceau moëlleux de *Poelenbourg*.

Avant ce Maître *Gille de Coninxloo*, *Paul Bril*, *Jean Breughel*, *David Vinkenbooms* & *Roland Savery*, avoient cherché d'embellir la verdure des ſites, comme *Rubens* avoit cherché d'embellir la carnation du corps humain. Par le ſecours de l'outremer, ils auroient voulu donner à leurs ciels & à leurs lointains une teinte encore plus vive que celle que leur donne la nature.

Les Alpes inſtruiſirent *Paul Bril*, avec *Mathieu* ſon frere aîné, dans la maniere de traiter le Payſage. Il firent naître dans l'eſprit des Artiſtes

ultramontains [m] le goût de choisir de belles contrées, d'envisager les vues riches comme des objets particuliers de la Peinture. Cependant avant les deux *Bril*, *Pierre Breughel*, son contemporain *Jerôme Cock*, & *Pierre van Borcht*, avoient traité le Payſage à Rome & y avoient gravé à l'eau forte.

Paul plaçoit un peu plus bas l'horizon, que ſes devanciers affectoient de mettre fort haut. Cependant il arrangeoit ſon point de vue en conſéquence, lorsque dans un marché d'Italie, il vouloit repréſenter un plus grand fracas d'hommes & d'animaux, ou lorsque dans une maſcarade il vouloit traiter les divertiſſements des maſques ſur le devant du tableau, & les courſes des chevaux ſur les plans plus éloignés. Ici il offroit une moiſſon, là une vendange. Ses vues de jardin étoient combinées avec des parties de chaſſe dans le lointain, & des promenades ſur l'eau ſur le devant. Il ne faiſoit guere de tableaux, qui n'offriſſent des Muſiciens & des fêtes champêtres. Ces ſortes de repréſentations étoient analogues au goût qui régnoit alors. *Coninxloo*, *Vinkenbooms*, & le célebre *Breughel* ſuivirent fidelement la maniere des *Brils*. Pour rendre les arcs de triomphe, les temples & les édifices du genre noble, *Paul Bril* tranſmit ſon goût à *Guillaume Nieuland*, ſon ami. Leurs compoſitions renfermoient

[m] Voyez Baldinucci dans les vies de ces deux Peintres.

moient le germe du Payſage héroïque que la touche ſavante des deux *Pouſſins* devoient enſuite faire fructifier.

Les compoſitions champêtres de *Mathieu Bril*, nous offrent de jolis villages en perſpective. Ce Peintre paroît s'être déclaré le premier pour l'horizon mitoyen. Les ouvrages de *Mathieu* ou plutôt des yeux qui voyoient la nature, ont ſans doute engagé *Corneille de Wieringen* & *Martin de Vos*, à imiter cette maniere, & ont inſtruit un *Elzheimer* & un *Jean van den Velde* à placer le point de vue plus bas. Ce que *Jacques de Ghein* a gravé dans ce genre, porte mieux le caractere d'un naturel exact, que ſes morceaux hiſtoriques qui ont pourtant auſſi leur mérite.

Jean Breughel, à l'exemple de *Coninxloo*, réduiſit les vues immenſes des plaines de Flandres, dans l'eſpace étroit de ſes tableaux. Il ne trouvoit point de difficulté d'introduire Scipion l'Africain & toute ſa ſuite dans une compoſition champêtre. Avec cette même richeſſe ou profuſion de figures, il faiſoit prêcher Saint Jean-Baptiſte dans une contrée qui avoit ſi peu l'air d'un déſert, qu'elle pouvoit diſputer de beauté avec les ſites les plus agréables. Tantôt il montroit une vue de jardin, ornée de fleurs & de plantes ſur le devant du tableau: tantôt il faiſoit choix pour ſes petits tableaux de la baſſe-cour d'un Meunier à l'entrée d'un village

riant, que les ſinuoſités de la riviere prochaine ſembloient diviſer, parties qui ont ſouvent tant d'attraits pour le connoiſſeur. Son pinceau léger aimoit à produire une infinité de petites figures, dont il ornoit quelquefois les compoſitions de *Mompré* & *de Steenwick*. A ſon tour il aſſocioit ſon payſage aux figures des autres. *Jean Rottenhammer*, mais plus ſouvent encore *Henri van Balen* relevoient ſes tableaux par des figures plus grandes, & *Henri de Klerk* les ornoit de jolies Nymphes. *Rubens* embellit un des plus beaux tableaux de notre Payſagiſte qui repréſente le Paradis terreſtre, en y peignant d'un grand fini nos premiers parents, & en les diſpoſant ſagement ſur les premiers plans. Ce n'étoit point par néceſſité, c'étoit par goût que *Rubens*, grand Payſagiſte lui-même, avoit recours, pour quelques uns de ſes tableaux hiſtoriques, au pinceau d'un *Wildens*, d'un *Fouquier*, & d'un *van Uden* qui traitoient le Payſage d'une couleur plus verte.

Roland Savery n'eſt pas inférieur à Paul Bril pour la variété. Ce Peintre de belles régions, nous offre auſſi des tableaux qui repréſentent des gens de guerre, & des pots de fleurs & de plantes avec des inſectes, dont ceux-ci ſont mieux rendus que ceux-là. Ses Payſages ſont ſouvent ſurchargés de bêtes ſauvages & domeſtiques: ils offrent des déſerts, ſans indiquer le ſilence de la ſolitude. *Savery* avoit

avoit étudié ſon genre de peindre dans les montagnes du Frioul; en ſuivant toujours les traces de la nature, il avoit fait une ample moiſſon des plus beaux ſites de ces contrées ſauvages, & il avoit obſervé ces vallons verts ſitués entre des roches eſcarpées. L'époque de ces études, dont un homme de ſens ne ſe diſpenſe jamais, eſt fixée au tems qu'il a paſſé à Prague à la cour de l'Empereur Rudolphe II. Pour les ſujets analogues à ſon goût, il trouvoit une nature plus riche ſur les montagnes de Bohème que dans les plaines d'Utrecht, où il s'étoit retiré après la mort de ſon Protecteur: ces contrées unies étoient plus faites pour la touche d'un *Waterloo* que pour celle d'un *Savery*. La différence ſe montre dans les tableaux mêmes de *Savery*. De petits Payſages moins riches de compoſition, arrêtent les yeux plus longtems ſur les richeſſes étalées avec ménagement. Elles frappent d'autant plus, qu'en remarquant le fini du travail ſur le devant du tableau & le jeu des jours ſur les plantes & les gazons, on remarque auſſi la nature dans ſa beauté répandue de toutes parts & on la ſuit dans les parties diverſes qui forment un tout harmonieux. Dans les intervalles des rochers eſcarpés, qu'il diſpoſoit pour ſervir de repaire aux lions, il introduiſoit des vapeurs qui s'élevoit vers un Ciel azuré, tandis que le ſoleil étoit voilé en partie par des nuages. Souvent auſſi un bleu plus foncé, un

air plus ſombre paroiſſoit annoncer une pluie prochaine; il ne prévoyoit pas alors que ce bleu, en prenant encore plus de conſiſtance avec le tems, domineroit un jour dans ſes tableaux. *Bril*, *Breughel* & *Savery* ſeront toujours d'heureux originaux, très-dangereux pour les imitateurs ſerviles & les eſclaves de la maniere. Quelques Artiſtes, tels que *Pierre Schonbroek*, & auſſi *Vinkenbooms* & *Coninxloo*, exagérerent les richeſſes de la compoſition. On trouve plus d'économie dans les productions de *Pierre Gyze* & *d'Alexandre Kerrincx*, dont la touche d'arbres agréable, mais trop uniforme, ne fait pas aſſez de ſenſation : les jolies figurines de *Poelenbourg* font oublier le Payſage de ces Peintres. La plupart des imitateurs de cette maniere s'attachoient ſingulierement à la beauté du vert, ſans s'appercevoir, que leur éternel Printems, ſans ſuc & ſans ſaveur, ſe deſſéchoit ſous leur pinceau monotone. Tel, pour éviter le vert ou le bleu, tomboit dans le ton d'argile ou de brique. *Claude le Lorrain*, & *Herman de Swanevelt*, ſon heureux émule, parurent, & ces Eleves de la nature, trouverent la vérité des teintes & l'heureux mélange des tons.

Claude qui devoit tous ſes talents à la nature, étoit l'interprête le plus fidele de ſes beautés. Perſonne n'a mieux exprimé que lui les heures du jour & les ſaiſons de l'année. Grand obſervateur des accidents de la lumiere & des ombres, il ſaiſiſſoit par-

parfaitement les effets séduisants de la nature. Tout est d'un accord admirable dans ses Payſages & dans ſes Marines, & aucun Peintre n'a mis plus de fraîcheur & de vérité dans ſon coloris. Ses arbres ſont traités dans leur vrai caractere, & ſes feuilles, comme dit Sandrart, paroiſſent agitées & bruyantes.

Herman, qu'on trouvoit ſouvent ſeul dans les boccages & ſous les ruines des environs de Rome, fut appellé l'hermite. Ses Payſages qui reſpirent la fraîcheur & la vérité de la nature nous montrent qu'il s'occupoit dans ſa ſolitude d'objets analogues à ſon art. Dans ſes productions tout eſt vrai, juſqu'aux chardons, juſqu'aux moindres plantes. La verdure des prairies fixoit ſes regards: les branches agitées des arbres lui fourniſſoient ces ombres larges & dorées du ſoir qui rempliſſent ſouvent les ſeconds plans de ſes tableaux, & qui ſervent de repos à l'œil. Ses figures ſont pures de deſſein, & parfaitement adaptées au ſujet. Les villageoiſes italiennes, que l'Artiſte fait cheminer ſur leurs mules, auroient pu orner, vêtues à l'antique, les ſites d'Arcadie du grand *Pouſſin*.

Gaſpre Dughet contemporain *de Claude & d'Herman*, connu ſous le nom de *Pouſſin* le jeune, parce que le fameux Peintre d'Hiſtoire de ce nom avoit épouſé ſa ſœur, peignoit ſes figures dans le goût de ſon beau-frere & de ſon Maître, qui ſe faiſoit ſouvent un plaiſir d'orner ſes Payſages de belles figures.

Perſonne n'a mieux entendu que lui, les fabriques dans le Payſage. Doué d'un jugement ſolide, il ſavoit choiſir les jours & les ombres, il ſavoit dégrader ſes ſites pour détacher ſes fabriques, & pour opérer l'harmonie du tout-enſemble. Ses montagnes bien eſpacées, ont un deſſein, un caractere qui manque à bien des Payſages. Le *Gaſpre s'* eſt attaché à ſaiſir le coloris du *Lorrain.* Mais on voit pluſieurs de ſes compoſitions où les arbres ſont trop verts, & où les couleurs ſont devenues trop noires ſur le devant du tableau. La clarté que les Graveurs, tels que Vivarès, Chatelain, Maſon, Wood, Granville, Wolett & d'autres, ont répandue dans les eſtampes d'après ce Payſagiſte, peut ſouvent être enviſagée ſous ce double point de vue, & comme une reproduction des objets à la gloire de l'inventeur, & comme un nouveau préſent pour l'Amateur.

François Milet, ſurnommé *Franciſque*, hérita du goût & de la touche des Artiſtes précédents. Rien de plus ſage que le choix de ſes parties, parfaitement bien liées. Ses fabriques ſont bien entendues & ſes figures bien deſſinées. Le fini de ſes compoſitions eſt annobli par la fonte des teintes. Cependant les devants de ſes grands tableaux, annoncent une touche moins moëleuſe. Peut-être deſireroit-on que le gazon des terreins verts fut un peu plus nourri, & que la manœuvre de la couleur fut un peu plus de relief. *Huysman* & *Rysbraek* furent

furent ſes émules : ſon fils, *Jean Milet*, s'attacha à une maniere plus claire.

Huysman dans la premiere maniere, pratiquoit des nuages peſants dans des ciels bleus, reflétés, avec quelques ſaules, dans les eaux du Payſage. Mais par la ſuite il mit plus de ſérénité dans ſes compoſitions : comme *Wynants* & de *Coxie*, il devint original à rendre les collines ſabloneuſes, & en général il alla beaucoup plus loin dans l'intelligence du Payſage que ne pouvoit atteindre l'équité d'un Critique tel que Weyerman qui, dans ſes Vies des Peintres, s'eſt ſingulierement attaché à décrier les Artiſtes brabançaux. Le ſeul *Rysbraek* ſemble avoir trouvé grace devant cet Ecrivain partial, qui le regarde comme le héros des Payſagiſtes Flamands. En effet quelle Poëſie dans quelques compoſitions de cet Artiſte !

Avec quel air de gravité & de réflexion cette Bergere ſolitaire contemple un tombeau qui, frappé par une lumiere incidente, découvre une partie d'un bas-relief, repréſentant des jeux funeraires, tandis que l'autre partie eſt voilée par l'ombre oblique provenant des arbres voiſins ! Elle a laiſſé ſes compagnes ſur la droite du tableau à une fontaine jailliſſante, où elles viennent de ſe baigner, ſans s'être défiées d'un amant aux aguets. Ces charmantes Bergeres, ne ſont éclairées que d'une lumiere tempérée, & les yeux, en ſe promenant

menant librement sur la plaine entrecoupée de bosquets, s'arrêtent sur un édifice d'une architecture réguliere. L'agréable reflet dans les eaux double l'aspect lumineux de cet édifice & les rideaux des montagnes qui ferment les derniers sites, empêchent l'œil de pénétrer plus loin. La vue aime donc à se replier & à se reposer sur le champ du milieu. Ici les parties ombrées ne sont pas restées désertes, & le mur qui règne le long du vallon & qui sépare le bois, annonce un parc spacieux. De distance en distance vous voyez les pans de ce mur dorés par les rayons du soleil, qui ont trouvé un passage au travers de l'épaisseur du bois à main gauche, pendant que les branches des arbres fortement éclairées, offrent encore les traces des feux de cet astre. C'est ainsi que pensoit, c'est ainsi qu'ordonnoit le célébre *Poussin:* mais-la touche est celle de *Rysbraek.* Pourquoi ne trouve-on pas dans ce Peintre, qui décéle un esprit intelligent, la couleur d'un *Claude le Lorrain*, d'un *Herman Swanevelt*, ou plutôt celle de la nature? *Rysbraek* avoit plus etudié *Franciſque* son Maître que la nature. Il s'en étoit approprié l'esprit dans l'ordonnance, ainsi que la vigueur dans le coloris, mais non pas le ménagement dans les ombres.

Dans le style élevé du Payſage, *Jean Glauber*, nommé *Polidor* par la bande académique de Rome, est aussi noble que *Rysbraek;* il est plus original

que

que lui dans la compoſition & plus clair dans le coloris. Peut-être dans quelques uns de ſes tableaux les clairs dominent-ils trop, comme les bruns dominent trop dans ceux de *Rysbraek*. Il faiſoit les figures avec l'eſprit de *Laireſſe*, & le Payſage avec le goût de *Génoels*. Des termes, des vaſes, des aqueducs, des fontaines & des ruines ornent les ſujets traités par *Glauber* & par *Génoels*. Cette maniere plut ſingulierement à *Jean van Huyſum:* il peignit d'une couleur plus chaude & mit plus de vérité dans ſes compoſitions champêtres. Mais *van Huyſum*, quoique bon Payſagiſte, eſt plus connu par ſes fleurs: dans ce genre de l'art, la nature lui avoit réſervé la place la plus éminente.

Albert Meyering, contemporain des Artiſtes dont nous venons de parler, ſuivit la même route. Comme eux, il laiſſa des monuments de ſon eſprit par des Payſages gravés d'une pointe facile. Ses deſſeins ont le défaut d'être un peu trop chargés de figures. Il ſait répandre une agréable clarté ſur les fonds ombragés & ſur les ſcenes champêtres, ainſi que *Frederic Moucheron* avoit fait avant lui; le reflet de ſes arbres touchés avec légéreté, attire la vue au fond des eaux.

Mompré peignoit des montagnes; émule de *Breughel*, il promenoit la vue du ſpectateur ſur les côteaux & les vallons les plus éloignés. Dans ſa maniere il eſt trop jaune de couleur par rapport au tout-

tout-enſemble; avec un faire bruſque, ce Peintre ne s'attachoit qu'à produire de grands effets à la diſtance de la vue. Le centre & les lointains étoient rarement fideles à la nature. Ni couleur, ni fini ne relevent les devants de ſes tableaux.

Les Alpes enſeignerent à *Ermel* & à *Meyer* les accidents du ſoleil dans les vallons reſſerrés de la Suiſſe: compoſitions curieuſes pour les Amateurs des effets ſinguliers de la nature, mais qui n'appellent pas de loin le ſpectateur, comme les lumieres larges répandues ſur les roches inimitables d'un *Dieterich.*

Herman Sachtleeven s'eſt attaché à rendre les montagnes qui bordent les rives du Rhin: il avoit ſoin de les varier & de les mettre en oppoſition avec les plus belles vallées. Infatiguable dans ſes travaux, il montoit ſur ces hauteurs, d'où il promenoit ſes regards ſur un pays immenſe, couvert de maiſons de plaiſances & de villages, & diſpoſé avec le fleuve majeſtueux qui ſépare ce pays à s'arranger de lui-même pour la compoſition du tableau. Des bateaux chargés de marchandiſes, des tonneaux roulés ſur le rivage, d'autres dreſſés pour ſervir d'appui au ſpectateur, des matelots occupés à différents travaux, tous ces objets qui frappoient les regards du Peintre, compoſoient les ornements de ſes compoſitions. Le côteau à l'ombre duquel l'Artiſte conſidéroit les opérations de la nature & l'activité

de

de l'homme, formoit le devant de ſon tableau. Mais l'effet adouci de la lumiere du ſoleil, qui pénètre le long des branches jusqu'au feuillage intérieur, la verdure tranſparente du feuiller répand ſur ce premier ſite le charme qui entraîne le ſpectateur. Pour le repos de l'œil il avoit ſoin de placer peu de figures ſur le devant de ſon tableau; il vouloit y faire dominer le plan du centre & les lointains. Cet Artiſte a gravé à l'eau forte comme il a peint.

On a vu *Jean Griffier*, l'heureux émule de *Sachtleeven*, monter ſur un vaiſſeau, eſſuyer un naufrage, remonter encore, pour peindre des vues du Rhin. *Robert*, ſon fils, approcha beaucoup de ſa maniere, & réuſſit ſupérieurement à peindre les petites figures. Le pere & le fils eurent les mêmes qualités & les mêmes défauts. Chez l'un & l'autre la richeſſe des fonds le diſputoit quelquefois à l'harmonie du tableau: cette profuſion n'eſt point propre à enrichir la compoſition. La nature a doué *Schütz* du génie de *Sachtleeven*, & *Orient* eut en partage l'eſprit de *Griffier*.

Aléxandre Thiele nous offre les bords de l'Elbe, non moins agréables que ceux du Rhin, avec une étendue immenſe de pays. La nature en avoit fait un Payſagiſte. Sans guide, il en ſentit l'impulſion: mais l'eſprit préoccupé, il meſura trop longtems la nature & l'art d'après ſa vénération pour quelques

anciens

anciens Maîtres. La nature lui offroit la couleur qu'il cherchoit ; la campagne lui fourniſſoit les objets qu'il vouloit peindre, ſans qu'il eut beſoin de les aller chercher dans une maniere ſi ſombre. On a vu des Artiſtes s'écarter de l'imitation exacte de la nature, & prendre une maniere arbitraire de quelque Peintre : *Thiele* fit tout le contraire, il trouva plutôt une maniere que la nature. Enfin il la trouva cette nature, ſe corrigea & mourut. Ainſi l'âge avancé a été pour lui, ce qu'eſt l'âge de vigueur chez les autres Peintres : c'étoit ſon meilleur tems.

A peine pendant les ardeurs de l'Eté le Ciel venoit-il à ſe couvrir, ou à peine ſe formoit-il un orage dans la région de l'air, que *Pierre Molyn*, le jeune, ſe ſentoit enflammé du deſir d'imiter ce magnifique déſordre de la nature. Il s'attachoit alors à rendre les ſombres nuages diviſés en grandes maſſes par la lumiere du ſoleil, les ombres larges répandues ſur la campagne, les fabriques & les terreins, éclairés des échappées de lumieres. Auſſi réuſſit-il ſi parfaitement dans ſon genre, que la chaleur de ſes compoſitions, jointe au choix ordinaire de ſes tableaux, lui fit donner le ſurnom de *Tempeſta*. Il ne négligeoit jamais la perſpective ; & les animaux qu'il peignoit très-bien, étoient toujours diſpoſés convenablement au point de vue ; *Aleſſio de Marchis* & *Locatelli*, ainſi que *Zuccharelli*, dans ſa premiere maniere,

maniere, paroiſſent avoir imités ſa façon piquante d'éclairer les objets. Cependant donnons leur plutôt le naturel même pour Maître.

C'eſt ainſi que la nature enſeigna à *Brand* le pere, le coloris de *Swanevelt*, comme elle enſeigne la carnation du *Titien* & de *van Dyk* à chaque Peintre d'Hiſtoire, ſans qu'il ait vu les productions de ces Maîtres. Le goût donna à *Brand* la noble ſimplicité qui caractériſe ſes compoſitions; & c'eſt auſſi le goût qui fit ſentir au Comte Canale & à Bertoli le mérite de ſes tableaux.

La vérité & la noble ſimplicité qui régnent dans les tableaux de *Brand*, & encore plus l'inſtinct de la nature, éveillerent *Brinkmann* & lui mirent la palette à la main. Les montagnes de la Suiſſe formerent cet Artiſte; frappé de la riante verdure du Printems, il ſe défit bientôt de cette maniere ſombre à laquelle il s'étoit attaché, ſéduit d'abord par le pinceau vigoureux de *Huyſman*. Il ſe rapprocha de la nature qui, par reconnoiſſance, lui enſeigna pour de grandes compoſitions une touche d'arbre, propre à ſéduire l'œil du ſpectateur. C'eſt ainſi que ſouvent *Jean Foreſt* faiſoit valoir une échappée de lumiere ſur un champ couvert d'ombres larges; il opéroit ces traits hardis de l'art avec ce pinceau chaud & cet effet vigoureux, que tant de Payſagiſtes ont cherché avec un ſuccès

bien inégal. Tel, (& Brinkmann s'eſt trouvé quelquefois dans ce cas) au-lieu de pratiquer des ombres tranſparentes, n'introduit dans ſon payſage qu'un coloris noir & des endroits ſombres.

L'orage & l'éclair qui déchirent la nue & ſillonnent la région de l'air, ſujets de la nature en mouvement & faits pour un très-petit nombre d'Artiſtes, étoient les objets favoris du pinceau *d'Agricola*. Dans ce genre il avoit eu les deux *Pouſſins* & *Tempeſta* pour prédeceſſeur; comme lui-même a eu quelquefois *Orient* pour ſucceſſeur. La manière *d'Agricola* ſe connoît encore à un certain aſſemblage de traits dans ſes terraſſes argilleuſes. Quelques Payſages *d'Orient* offrent d'épaiſſes forêts dont les arbres courbés par des coups de vent annoncent une tempête dans les airs. La pluye & les vapeurs voilent les lointains: des échappées de lumiere, l'eſpoir d'un tems plus calme, font diſtinguer un homme à cheval qui, enveloppé dans ſon manteau, traverſe un pont ruſtique, & frappent davantage les branches d'un des arbres ſur le devant pour éclairer d'une lumiere rapide un chêne étendu dans l'eau ſur le premier plan. D'autres fois l'on apperçoit dans les compoſitions de ces deux Artiſtes un bois agréable, doré par les derniers feux du jour. Dans un Payſage *d'Agricola*", on voit un Bucheron fatigué con-

" Ce morceau du cabinet de l'Auteur a été gravé à Dreſde en 1768, par *Adrien Zingg*.

contemplant d'un air ſatisfait les arbres tombés ſous ſa coignée. Mais ces détails n'épuiſent pas encore le caractere de ces Artiſtes. Ils aimoient tous deux des aſpects plus libres, des ſites plus découverts. Le pinceau ſéduiſant *d'Orient* s'attachoit à rendre tantôt les montagnes eſcarpées du Tyrol, couvertes de ſombres ſapins, tantôt les ſinuoſités du Rhin bordé de roſeaux. Il étoit tantôt *Breughel* & *Savery*, tantôt *Sachtleeven* & *Griffier:* mais toujours piquant par quelques beautés originales.

Fabritius arrondiſſoit agréablement des forêts au travers desquelles il pratiquoit des percés vers l'horizon: la clarté décidée du feuiller oppoſée à la ſérénité du jour, embelliſſoit les ombres. D'autre fois ſon pinceau s'occupoit à rendre l'aſpect d'un village voiſin qui, bâti ſur une petite hauteur, eſt limité par un mur fuyant.

Le goût de *Gaſpre Pouſſin* agit diverſement ſur *François Beith* & *Antoine Faiſtenberger*. *Beith* mêla ce goût avec celui de *Salvator Roſa:* d'un pinceau bruſque & d'une ordonnance raiſonnée, il peignoit des montagnes & des rochers. *Faiſtenberger* choiſiſſoit tantôt une chûte d'eau du Tyrol, tantôt une plaine campagne, en plaçant un vaſe ſur le devant du tableau. Doué d'un eſprit mûr il batiſſoit de gros bourgs au pied d'une hauteur qu'il oppoſoit à un lointain montueux; & ce lointain rendu avec cette liberté de pinceau d'un *Mompré*, offroit

de riches vues d'Autriche, la croupe du Kahlenberg avec ſes fertiles vallées. *Joſeph*, ſon digne frere, avoit pareillement le talent, d'exprimer dans ſes Payſages variés, la douce pente des montagnes. Sur une colline ombragée qui formoit le devant de ſon tableau, il repréſentoit un vaſe ſur ſon piédeſtal, & il laiſſoit le ſoin à *Tamm*, qui peignoit admirablement bien le gibier & la volaille, d'animer ſon Payſage par ces détails.

Eglon van der Neer, en poſſeſſion d'un jardin abandonné, y cultiva toutes ſortes de plantes qu'il peignit ſur leurs tiges dans un cabinet portatif qu'il avoit imaginé pour cet objet. Il ſe ſervoit de ces plantes, qu'il rendoit avec toute la fraîcheur du naturel & tout le précieux de l'art, pour en orner les devants de ſes Payſages d'une teinte plus claire. Dans ſes morceaux d'une couleur plus brune compoſés dans le goût du *Gaſpre*, on lui pardonne volontiers de s'être moins attaché à ce ſoigné qu'on trouve dans la plûpart de ſes ouvrages. Il me ſemble du moins que le fini du travail eſt plus heureuſement employé à des figures bien deſſinées d'hommes & d'animaux, qu'aux parties qui conſtituent le Payſage. Les figures de cette eſpece, font honneur au maître de *van der Werf*.

Iſaac Moucheron, fils & Eleve de *Frederic Moucheron*, & *Coſſiau*, formerent auſſi leur ſtyle d'après celui

celui de *Gaſpre*. *Moucheron* recourut à la même nature qui avoit inſtruit le jeune *Pouſſin;* comme lui il affectionna ſingulierement les contrées de Tivoli, ſi fécondes en riches vues pour les Peintres. Il traitoit le Payſage avec preſqu'autant d'intelligence que le *Gaſpre*, & deſſinoit les objets avec la facilité d'un *Glauber*. Pour *Coſſiau*, il paroît qu'il ſe propoſoit de réunir ce goût au coloris de *Breughel*. Ce projet lui réuſſit quelquefois. Plein de talents, il pouvoit aſpirer à la gloire d'un habile Payſagiſte: il ſembloit y renoncer toutes les fois que ſon imitation dégénéroit en plagiat, toutes les fois qu'il mettoit à contribution les belles penſées du jeune *Pouſſin*. Il eſt humiliant pour l'Amateur, lorsque l'Artiſte lui ſuppoſe une ignorance totale des ſources où il à puiſé: il eſt encore plus humiliant pour l'Artiſte, lorsque l'Amateur a l'honnêteté de ne lui rien témoigner ſur ſes vols, & que des eſtampes perfides viennent à déceler ſon larcin.

Des jetées de pierres, ou plutôt des murs oppoſés aux vagues de la mer, des mariniers occupés, des ruines entourées de ſpectateurs étonnés, tels étoient les objets que rendoit le pinceau facile de *Marco Ricci*. Il ſavoit varier ces objets avec les Payſages, dans leſquels il relevoit les demi-loins vaporeux par des maiſons de plaiſance, oppoſées au ſoleil du couchant, & dans leſquels il raſſembloit les troupeaux ſur la partie ombragée du pre-

mier plan autour d'une fontaine champêtre. Mais tant d'Eaux fortes de ſa main, & tant d'Eſtampes gravées d'après ſes compoſitions par d'autres Artiſtes, font ſuffiſamment connoître les talents de ce Peintre.

Des caſcades bruyantes ſituées entre des rochers impraticables & revêtues de bouleaux pendants, étoient ſouvent des ſujets affectionnés par le pinceau de *Jacques Ruiſdael* [a]: il y repréſentoit l'eau réduite en pouſſiere & en écume par ſa chute, diviſée auprès d'un pont preſque détruit & formant de gros bouillons, puis ſerpentant d'un cours paiſible à travers la verte prairie. On découvre dans le lointain un horizon vaporeux, contraſté par des montagnes, dont le penchant offre une teinte dorée, & dont le ſommet éclairé du ſoleil, caché derriere des nuages, eſt frappé d'une lumiere gliſſante. C'eſt ainſi que *François van Bloemen* ſurnommé *Horizon*, nous offre l'aſpect du temple de la Sibylle.

Le

[a] Salomon Ruiſdael, frere aîné de *Jacques*, a beaucoup de naturel; on trouve ſeulement un peu de monotonie dans ſon coloris, comme dans celui de *Jean van Goyen*. Le vrai ſimple qui règne dans les compoſitions champêtres de ces Maîtres, me rappelle une Comteſſe *d'Eppersdorf* qui peignoit à Vienne de jolis Payſages ſans figures à l'huile & à gouache, & un *Charles du Bois* qui faiſoit très-bien le Payſage à Berlin.

Le ſage *Albert van Everdingen* rendit avec une touche facile des torrents auprès d'une chapelle antique entourée de ſapins. Jetté par une tempête ſur les côtes de Norvegue, le Peintre ſut tirer parti de cet accident pour donner à ſon Payſage un nouveau caractere. C'eſt ainſi que *Salvator Roſa* eut des yeux pour la nature, lorsqu'immobile dans le vallon, il contemploit le Teverone ſe précipitant des hauteurs de Tivoli: lui qui, avec tout le feu de *Pietro Teſta*, avoit plus de modération & plus de jugement, plus de deſſein & plus de vérité que ce Peintre. Peut-être c'eſt dans le Payſage du *Giorgion*, du *Titien*, du *Mutien* & du *Carrache*, qu'il faut chercher les modeles qui ont fourni à *Salvator* la grande ordonnance de ſes fonds & la belle forme de ſes arbres entrelacés. Poëte & Peintre, il faiſoit des vers comme il peignoit. Je me trompe, il faiſoit des vers non moins cyniques que ceux de Regnier, pendant qu'il peignoit avec ce reſpect pour les mœurs ſi recommandé par Boileau.

Je choiſirai cet endroit pour donner une idée du caractere pittoresque de notre *Dieterich*, que j'aurois pu citer également aux articles des *Elzheimer* & des *Poelembourg*, des *Both* & des *Everdingen:* aſſocié à ces Artiſtes, il auroit occupé le même rang qu'il occupe dans la compagnie d'un *Berghem* & d'un du *Jardin*, d'un *Rembrant* & d'un *Oſtade*. Il eſt avec ces Maîtres tout ce qu'il

veut être : il ſent lui-même les beautés qu'il voit dans leurs productions. Toujours plein de ſon ſujet, maître d'un pinceau facile, il rend avec chaleur le ſentiment qu'il éprouve, & ajoute des beautés originales à celles qui le frappent dans les inventions des autres. Les hauteurs couvertes de verdure, les couches variées des roches, avec leurs crevaſſes & leurs précipices, forment le caractere diſtinctif de ce Maître. Emule de la nature, il eſt ici dans ſon élément & il n'a pas beſoin de lutter avec un *Salvator Roſa*. Car les roches de *Dieterich* ſont plus piquantes que celles de *Salvator :* ſes chutes d'eau, & ſes premiers plans, agréablement contraſtés, ſont relevés avec cette beauté réunie de la nature, qui a enchanté les grands Maîtres que nous avons cités. L'eſprit de ces Artiſtes ſe reproduit dans des eſprits ſemblables. C'eſt ainſi que cette chute d'eau, que *Dieterich* peignit pour ſon ami Wille, auroit excité l'enthouſiaſme de *Ruiſdael* & *d'Everdingen*, & que ce gros bouillon que forme la nappe d'eau, auroit appellé un *Backhuyſen* & un *Parcellis*.

Ludolph Backhuyſen, s'attachoit à rendre, ſouvent au péril de ſes jours, le déſordre de la tempête, & les vagues énormes qui viennent en écumant ſe briſer contre les côtes. Les effets des échappées du ſoleil, réflechies dans les flots de la mer qui roulent leur maſſe d'eau réduite en pouſ-

ſiere

ſiere vers le rivage, étoient les ſujets favoris de la touche ſavante de Jean *Percellis*. Ces deux Artiſtes ne ſont pas moins dignes, que *Vernet*, du burin d'un *Balechou*.

Avec moins de fracas, *Guillaume van de Velde* le jeune, aime à repréſenter dans ſes marines précieuſes, le rivage de la mer, les mats des navires & les nuages légers du Ciel, réflechis dans les ondes. C'eſt avec cette facilité à manier la pointe, qu'a gravé à l'eau forte *Regnier Zeeman*, lui, dont le pinceau étoit également capable de rendre gracieux à l'œil la mer & le Ciel en courroux.

Art van der Neer, ſi connu par ſes hivers & ſes incendies, ſait embellir l'eau limitée par un horizon bas & enfermée par un rivage uni, en y refletant la lumiere tremblotante de la Lune. Les arbres placés aux côtés ſur un terrein couvert de joncs, redoublent l'ombre, & les cabanes avancées des Pêcheurs, contraſtent avec les terreins éclairés. Des filets étendus ſur des haies relèvent le devant du tableau, où l'on apperçoit le Berger aſſis ſur des poutres, & endormi auprès de ſon troupeau qui, profitant de ſa liberté, va s'enfoncer dans les roſeaux qui bordent la riviere. Cependant le Gardien du troupeau interrompt la réflexion de la lune & concourt à completter le premier plan.

Le premier regard que nous jettons ſur des contrées plus mobiles, ſur les ports de mer d'un

Jean Lingelbach [p], d'un *Jean-Baptiſte Weeninx*, & même d'un *Nicolas Berghem*, nous arrache à la contemplation de cette ſolitude. Tantôt ces Artiſtes, aſſociés à *Abraham Stork*, à *Thomas Wyk* & à *Henri van Campen*, nous promenent ſur les côtes d'Italie ou de l'Orient : tantôt un *Simon Vlieger*, un *Guillaume Schellinks* & un *Henri Zorg*, charment nos regards par la repréſentation des rivages de la Hollande. Ici la préſence des Arméniens, des Maures & des Eſclaves qui ſoignent les chameaux, nous déſigne des pays lointains : là une troupe confuſe de Poiſſardes & de Mariniers hollandois nous fait connoître la riviere de l'Amſtel couverte de navires, ou nous montre les environs de Scheveling. Tout offre le ſpectacle de l'induſtrie. Par des repréſentations plus nobles, *Jacques de Heus*, cet excellent imitateur de *Salvator Roſa*, ſait attirer nos regards ſur ſes beaux Payſages. Avec le

[p] Dans la deſcription ſuivante de l'Artiſte, on reconnoîtra un tableau de Lingelbach. „Le Guerrier arriva ſur les „bords de la Saône ; il trouva la riviere couverte d'une „infinité de batteaux qui avoient apporté des proviſions. — „On avoit enſuite chargé ces proviſions ſur des chariots „& ſur des bêtes de ſomme, pour les conduire avec une „eſcorte dans les lieux où l'on ne pouvoit aller par eau. „Les bords de la riviere étoient remplis d'une multitude „de bétail, & les conducteurs de tous ces vivres, s'étoient „mis en différentes maiſons pour y paſſer la nuit.“ L'Arioſte. Chant. XXVII.

le pinceau de *Claude le Lorrain*, nous voyons de nos jours un *Vernet* traiter les Marines, avec la même intelligence que le Payſage. Tout reſpire dans ſes tableaux. Le ſoleil ſemble diviſer les vapeurs répandues ſur la mer, & dorer la gaze légere qui voile les écueils élevés au deſſus des flots, ou les tours ſituées ſur le rivage.

On voit avec plaiſir ces vapeurs dans les lointains de quelques tableaux de *Lingelbach* repréſentant des chaſſes au Heron.

Les chaſſes au Heron de *Lingelbach* & celles d'un *Wouwermans*, où l'on admire de plus la fonte des couleurs, nous offrent avec plaiſir ces vapeurs dans les lointains. Qui ne connoît ou ne croît connoître, *Wouwermans*, l'émule de *Pierre de Laar*, ou du *Bamboche?* Par une de ces inconſéquences qui ne ſont pas rares, dans l'hiſtoire de l'art, ſes ouvrages ſéduiſants ſont infiniment plus recherchés depuis quelques années, qu'ils ne l'étoient de ſon vivant. Cet Artiſte, à la merci des Marchands de tableaux, ſe voyoit obligé de travailler ſans relâche pour entretenir une nombreuſe famille.

En cela, *Berghem*, le Théocrite des Artiſtes des Pays-Bas, étoit plus heureux. Il inſpire à ſes ſpectateurs la gaieté avec laquelle il peignoit. — La Paſtorale demandant un article à part, nous renvoyons le lecteur à ce que nous en avons dit dans le Chapitre précédent. —

Le

Le mouvement des figures dans les petits Payſages, ſi ſouvent l'objet des Peintres Hollandois, ſe ſoutient auſſi chez les Artiſtes Flamands, tels que *Bout* & le vieux *Michault*. Dans les compoſitions de *Brouwer*, le Payſage reſte entierement ſubordonné aux figures, comme l'exigent ſurtout ſes combats & ſes marches. Parmi les Artiſtes de ce genre notre *Ferg* mérite ſans contredit le premier rang. Il annoblit toujours ſes ſites par de belles fabriques & par une fonte admirable de couleurs. Ses fontaines & ſes arcades offrent la qualité du grès, du marbre & de l'albâtre, ainſi que les accidents des pierres. Sa touche moëleuſe jette du ragoût ſur les figures qui peuplent ſon Payſage, & ſon deſſin correct ajoute au mérite de toute la compoſition. Quiconque réuniroit autant de talents en grand que *Ferg* en a montré en petit, pouroit ſe placer à la tête de bien des Peintres d'Hiſtoire.

C'eſt ici que *Teniers* mérite d'occuper une place. Nouvel Ariſtide, il a peint les mouvements de l'ame du villageois. Souvent d'un pinceau léger il a revêtu de feuillages les branches de ſes ſaules, & enduit d'une couleur claire les murs d'argile de ſes chaumieres: ſouvent auſſi il a ſu faire valoir ſans repouſſoir le devant uni & clair de ſon tableau. Ses figures touchées avec eſprit ſont plus finies que ſon Payſage, qu'il rendoit avoit beaucoup de vérité. Dans ſes Kermeſſes, ou ſes fêtes de village, il nous offre

offre la gaieté & l'amuſement des hommes laborieux, comme *Pietre de Longhi* nous montre dans ſes Converſations italiennes, les occupations & les aſſemblées des perſonnes déſoeuvrées. Mais quoi? n'eſt-ce pas à ce même *Teniers* qu'on a fait le reproche d'avoir encore abaiſſé le genre bas du Payſage? Dans ſes fêtes champêtres, ajoute-t-on, il s'eſt trop attaché à donner de l'expreſſion à la groſſe joie des gens de campagne; tandis qu'il n'a qu'ébauché les figures d'une compoſition plus noble. Souvent à l'exemple de *Brouwer* & *d'Oſtade*. — Mais c'eſt aſſez diſſerter ſur le Payſage, me dira un Amateur à la mode! Conduiſez-nous promptement dans les îles enchantées d'un *Watteau*, & aux aſſemblées d'un *Lancret!* Toutes les peintures qui ornent nos appartements, nous diſent, que c'eſt là le goût de notre ſiècle.

CHAPITRE XXIX.

Des tableaux de Converſation, ou des Fêtes galantes.

Watteau, *Lancret* & *Pater* plaiſent [q]. Les ſujets exécutés par leur pinceau ſont également en poſſeſſion d'orner les éventails & les appartements : de décorer les ſalons des Grands, où les perſonnages de l'ancienne Comédie italienne ont pris la place des Peres conſcrits.

Nous n'examinerons point d'après des principes raiſonnés, ſi l'inventeur de quelques ſujets galants, auxquels un goût dominant pour les petites choſes a donné trop de vogue, étoit en droit de plaire. Je connois une Cour en Allemagne, où *Watteau* l'emporteroit ſur *Raphaël* à la pluralité des voix [r]. Peut-être auſſi *Watteau* peut-il être conſidéré comme un des plus grands Peintres d'Allégorie de ſon tems. Pouvoit-il employer des images plus ſenſibles pour transmettre à la poſtérité le goût de frivolité qui caractériſe ſon ſiècle & qui met le prix à ſes ouvrages ?

Nous

q Les meilleurs notices de ces Artiſtes, nous ont été données par Gerſaint, *Catalogue raiſonné du Cabinet de Lorangere, à Paris* 1744.

r Le Marquis d'Argens a ſolidement combattu ce goût dans ſes Lettres juives, Tom. VI. L. CLXXIX.

Nous ne prétendons point mettre d'entraves au génie libre de l'Artiſte; nous lui paſſons volontiers une petite bizarrerie dans le choix de ſes ſujets. Auſſi longtems que le Peintre ne s'écarte pas des ſentiers de la nature & qu'il ne ſe rabaiſſe pas au deſſous de la ſphère des arts, il eſt en droit de nous plaire par la diverſité. Ce n'eſt uniquement qu'à l'imitation outrée d'un genre, que nous pouvons attribuer la corruption du goût; c'eſt d'ailleurs une affaire de mode & la mode n'a qu'un tems.

Il me ſemble que pluſieurs ſujets traités par le pinceau ſéduiſant de *Watteau*, ont les prérogatives des chanſons anacréontiques. Les graces & la gaieté leur donnent le droit de plaire, mais la profuſion fait naître la ſatiété. Que Chaulieu, Gleim, Utz, Leſſing, Weiſſe, Müller, & ceux qui leur reſſemblent, chantent les plaiſirs, nous les entendons volontiers: laiſſons fredonner le peuple de Poëtes, & ne daignons pas les écouter. Que *Watteau* & *Lancret* compoſent des ſujets galants: notre critique ne tombe que ſur leurs inſipides imitateurs & ſur leurs plats admirateurs. Ce ſont ces éternelles imitations qui ont introduit ce goût efféminé, dont les partiſans ſont ſi épris, qu'ils regretent ſans doute de ne pas trouver le goût de *Watteau* dans les Loges du Vatican, & qu'ils voudroient que *Rubens* eut traité le Maſſacre des Innocents dans la maniere de *Lancret*.

Nous

Nous aimons la diverſité. L'attention la plus ſévere que nous apportons à examiner les Peintures des Dieux & des Héros, ainſi que les traits les plus intéreſſants de l'Hiſtoire, céde au plaiſir de nous retrouver parmi nos ſemblables au ſein des amuſements de la vie civile. Ce deſir ſeroit-il aviliſſant pour nous? Je ne le crois pas, & la peinture fidele de la bonne compagnie eſt toujours en droit de nous intéreſſer.

Les tableaux de converſation relativement à ceux de l'Hiſtoire, n'aviliſſent jamais l'Artiſte, ſi, en garde contre le genre trop bas, il ſuit l'impulſion de la nature & du talent. Quiconque ne ſait pas peindre l'enfance d'un Héros, quiconque ne ſait pas donner un air ſévere au jeune Hercule qui déchire des ſerpents, qu'il peigne, à l'exemple de *Boëthius* [s], un ſimple enfant qui étouffe une oie en jouant.

Il eſt plus glorieux pour l'Artiſte, dit Laireſſe, de reſſembler à un bon *Mieris* dans le goût moderne, qu'à un mauvais *Raphaël* dans le ſtyle antique. Les partiſans du Peintre romain ne ſe plaindront pas que je cite au tribunal d'un juge prévenu. Que *Teniers* [t] le jeune ne s'en eſt-il tenu à ſes villages, comme *Tilbourg!*

Si

s Plinius, XXXIV. 8.

t Des ordres ſupérieurs donnerent occaſion à *Teniers* de peindre des ſujets tirés de l'Hiſtoire ſainte avec de grandes figures;

Si les Peintures des plaiſirs champêtres ont droit de nous charmer, les tableaux de converſation n'en ont pas moins. L'eſprit libre de ſoins, nous y trouvons la ſociété & la campagne. Toutefois les compoſitions gracieuſes de ce genre, appartiennent moins au Payſage proprement dit, qu'aux tableaux, où les figures dominent & où l'Artiſte a eu l'adreſſe de leur ſubordonner le Payſage. Ayant déja diſcuté le principe d'après lequel le Peintre procéde dans ce genre, je n'ai pas beſoin d'y revenir ni de m'étendre ſur les fineſſes de certains acceſſoires relevés par des réveillons & des chaînes de lumiere.

Tâchons, mon cher ami, de parcourir un peu l'Hiſtoire moderne de ce genre de Peinture. Dans l'examen des révolutions du goût, nous découvrirons peut-être le caractere de quelques Maîtres eſtimables. Je ne peux rien vous dire d'un *Ludius*, que vous ne l'ayiez déja lu dans Pline. Il faut que celui qui s'eſt imaginé avoir trouvé un *Ludius* parmi les Payſages tirés des fouilles d'Herculanum, ſe ſoit formé une idée bien avantageuſe de ces Payſages, ou qu'il regarde le mérite de cet ancien Peintre romain

figures; le ſuccès fit voir que la nature n'eſt pas faite pour être contrariée. Je me ſouviens d'avoir vu dans la maiſon du Comte de Schoenborn un aſſez grand tableau de *Teniers*, dont le ſujet étoit tiré de l'Hiſtoire ſainte.

romain comme fort indécis. Tous les Payſages enſevélis ſous les ruines de Dreſde après le dernier ſiége, n'étoient pas des *Dietrich* ni des *Thiele*.

L'Art, diſent les ſectateurs du goût de *Watteau*, a été augmenté d'une nouvelle branche. Mais les compoſitions ſouvent trop riches, d'un *Paul Bril*, d'un *David Vinkenboom* & d'une infinité d'autres Payſagiſtes, ne renfermoient-elles pas déja l'arbre qui a produit cette branche ſi féconde? Un regard non prévenu jetté ſur ces richeſſes des anciens Maîtres, les loix qui nous ordonnent d'économiſer le beau, en un mot, le précepte qui enjoint plus d'unité, plus de ſubordination, plus de goût dans les endroits ſimples des jardins modernes & ſans doute dans les ajuſtements des perſonnages, tous cela auroit dû faire naître plutôt l'idée à quelque Artiſte de traiter le genre galant qu'on regarde aujourd'hui comme une nouvelle branche de l'art. La ſeve de cet arbre n'eſt ſans doute pas tarie, & fera pouſſer de nouvelles branches. Guidé par la nature, quelque heureux génie fera de nouvelles découvertes & donnera un eſſor plus noble aux tableaux de converſation. — Mais je reviendrai ſur ce ſujet dans un article à part.

Les tableaux de *Coninxloo* & de *Vinkenboom*, ainſi que les productions de l'école de *van Mander* nous inſtruiſent du goût de leur ſiècle par rapport aux repréſentations de leurs ſociétés. La joie y

eſt

eſt éclatante, la gaieté y eſt bruyante: là les cris des chaſſeurs acharnés à la pourſuite du Gibier, plus loin les Piqueurs ſonnant du cor, plus près deux Amants, ſéparés du gros de la troupe, s'amuſant au ſon de la guitare: il faut que tout cela s'arrange avec le ſilence du tableau. Les ames, inſenſibles aux attraits de la noble ſimplicité, ſe raniment ordinairement à la vue de la profuſion qui règne dans ces ſortes de compoſitions, & les curieux de cette eſpece commencent par compter gravement le nombre des figures qu'on a forcé d'entrer dans le tableau.

Je pourois vous prouver, mon cher ami, par un petit deſſin d'un Artiſte d'Augsbourg nommé *Jacques Beyer*, que ce goût étoit en vogue chez nous dès la fin du ſeizieme ſiècle, & qu'il eſt pour le moins auſſi ancien en Allemagne que dans les Pays-Bas. Vous voyez ſur ce deſſin une petite ſociété compoſée en partie d'Artiſtes qui ſe divertiſſent à une table placée en plein air. Je ne vous parlerai qu'en paſſant de l'exactitude de la perſpective & du goût des édifices, que les Artiſtes de ce genre ont toujours mis en pratique pour montrer leur force dans ces parties de l'art. Je ne rapporterois pas même cette minutie, ſi les Allemands connoiſſoient toujours les Allemands.

Enſuite les morceaux de Converſation en adoptant les ajuſtements devenus à la mode, prirent

un air eſpagnol, & eurent en quelque ſorte plus de gravité & de dignité. On connoît les tableaux d'un *Chriſtophe* & d'un *Jean van der Laenen*, la plupart de ceux *d'Antoine Palamedes*, de *Coques Gonzalès*, & ſurtout les morceaux précieux d'un *Terbourg*, qui formoient des tableaux de famille. Puiſſent ces noms, aſſez familiers aux Connoiſſeurs, piquer la curioſité de ceux qui ne le ſont pas, & les attirer dans les cabinets de Peinture pour y chercher des objets de comparaiſon! Les livres tout ſeul n'apprennent jamais à connoître les Maîtres.

Quelques Italiens & quelques Flamands s'écarterent de bonne heure de l'uſage de repréſenter les aſſemblées des honnêtes gens. Les Italiens traiterent des ſujets ſi bas & ſi licencieux que Salvator Roſa les accabla des traits de la ſatire: les Flamands, avec *Teniers* & *le Duc*, s'attacherent à rendre des Corps-de-garde, des Tabagies & deſcendirent enfin avec *Brauwer* & *Craesbecke*, a peindre les actions de la plus vile populace, les ſujets les plus bas & les plus dégoutants. Genre de Peinture qu'aujourd'hui on ne ſait ni trop déprimer ni payer trop cher. Tel eſt le charme de l'intelligence des couleurs & du beau faire, que les ſujets nous attirent malgré nous. Si ces Artiſtes qui mettent le preſtige par tout, avoient eu autant d'élévation dans l'eſprit que de pénétration dans les fineſſes de l'art, s'ils euſſent traité avec la même touche les paſſions nobles

nobles de l'ame, ils ſerviroient aujourd'hui de modele : l'Italien étudieroit avec fruit le Flamand, & le Flamand l'Italien. La bigarrure du coloris & la baſſeſſe de l'invention, auroient été bannies tour-à-tour du domaine des arts.

Florent le Comte reprend le *Valentin* de n'avoir pas montré plus de diſcernement dans le choix de ſes ſujets que le *Caravage* ſon Maître. Ce n'eſt pas tant le choix que la foibleſſe qu'il faut reprendre dans ce Peintre. On auroit plus d'indulgence pour lui s'il avoit pu attrapper la vigueur de la touche & la rondeur des figures de ſon modele.

Les Artiſtes François ſont généralement fideles obſervateurs des bienſéances : mais pluſieurs affectent de donner une douceur extrême aux caracteres de leurs Amants. Par ce procédé ils manquent l'aimable ingénuité de la nature & tombent dans l'affetterie, dans la maniere, qui n'eſt jamais le langage du cœur. De ce caractere ſont auſſi quelquefois les Belles dans les fêtes galantes *de Jean-George Platzer*.

L'ingénuité, la naïveté, l'expreſſion du ſentiment qui plaît juſque dans les foibleſſes de l'humanité, voilà l'ame de ces ſortes de compoſitions, voilà ce qui eſt en droit de nous toucher.

Ce genre à ſa ſource dans la ſociété civile, ou dans les jeux d'une jeuneſſe exempte de

soucis [u]. Les connoisseurs que la nature a doués du sentiment du beau, sont aussi sensibles aux impressions du naïf qu'à celles du sublime. C'est là le cas où l'extraordinaire imprime un air de grandeur au naïf. Les Anciens savoient apprécier l'un & l'autre.

Le Satyre de *Myron*, étonné à la vue de son flageolet, sujet dont nous avons déja parlé, les deux jeunes garçons de *Parrhasius*, représentés avec la franchise de leurs mouvements, ne nous offrent pas moins les élements du naïf, que lorsque le *Parmesan* place deux enfants aux pieds de l'amour occupé à façonner son arc. L'enfant qui est assis prend la main de l'autre & veut l'obliger à toucher l'amour. Cet enfant à peur du petit Dieu & se met à pleurer. Raphaël Borghini, dans son *Riposo*, fait la description de ce tableau, & le vante comme une composition admirable dans toutes ses parties. L'idée d'une composition admirable, nommée telle par un Critique judicieux, peint d'abord à notre esprit le

[u] Gardons-nous de circonscrire ce genre dans des bornes trop étroites. Dans le grand tableau *d'Annibal Carrache*, représentant l'aumône de St. Roc, & dans une composition de *Daniel Gran*, qui a pour objet la charité de Ste. Elisabeth Reine de Hongrie, on voit des enfants qui considèrent l'argent qu'on vient de leur donner avec l'expression enfantine de la joie & de la curiosité. On voit dans un tableau de *Henri Martin Zorg* de la galerie de Salzdahlen, que l'expression du contentement & du mécontentement des Ouvriers de la vigne, a été susceptible d'une infinité de nuances du naïf.

le regard malin de ce Dieu, & nous fait concevoir que dans ce morceau la figure principale eſt plus attrayante que la plus belle des figures acceſſoires.

Les jolis enfants de *Boucher* nous appellent & nous font quitter ſans regret ſes figures chinoiſes. *Chardin* & *Jeaurat* ont heureuſement rendu le naïf, en l'offrant dans l'ajuſtement moderne. Rien de plus précieux que l'air ingénu qui règne dans *les Adieux* de *Pierre*. Caractere dont les nuances imperceptibles ſont bien plus difficiles à rendre, que les affections véhémentes. *Greuze* a ouvert une nouvelle école par le caractere de moralité qu'il a ſu donner à ſes villageois. A ne juger de ſes talents que par les deux compoſitions capitales, *l'Accordée de Village* & *le Paralytique ſervi par ſes enfants*, que la Gravure nous a encore mieux fait connoître, on peut dire qu'il s'eſt élevé à la gloire des Peintre d'Hiſtoire par l'expreſſion des paſſions qu'il a ſu donner à ſes perſonnages.

Chaque jour offre des événements de cette nature à l'Obſervateur attentif. Il faut, dirois-je volontiers à l'obſervateur d'un tableau, que le premier trait du caractere que vous voulez voir dans la nature, & rendre ſur la toile, ſi vous êtes Peintre, ſoit gravé dans votre cœur. Boileau, dit M. le Duc de Nivernois [x], ne parle qu'à l'eſprit & à la

 raiſon,

x V. Réflexions ſur le génie d'Horace, de Deſpréaux & de Rouſſeau, par M. le Duc de Nivernois.

raiſon, parce qu'il n'a que que de l'eſprit & de la raiſon. Il lui manquoit la ſenſibilité d'un Horace. Le Critique va plus loin, & croit que Boileau n'a jamais été amoureux [y]. En ce cas là, il n'étoit guere poſſible que Quinault put toucher Boileau: *l'Albane* n'y auroit pas mieux réuſſi.

La Fontaine a imprimé le naïf à ſes *Contes*. Geſſner, nous offre les attitudes ingénues de ſes Faunes curieux, dans ſa *cruche caſſée*, & Jean Steen, nous repréſente la franchiſe des mouvement de ſes figures dans ſes précieux tableaux de ſociété. La Fontaine & *Steen* ſe ſont montrés avantageuſement dans le ſtyle naïf, & Geſſner, ce Peintre de la nature [z], s'eſt diſtingué dans presque tous les genres.

Préférer avec agrément
Au tour brillant de la penſée
La vérité du ſentiment;

c'eſt

[y] M. Freron dans ſon année littéraire, rapporte des raiſons phyſiques ſur la diſette de ſentiments qu'on remarque dans les ouvrages de Deſpréaux. V. le livre de *l'Eſprit*, Diſcours III. Chap. I.

[z] Je ne connois guere de Poëtes parmi les modernes, dont la lecture puiſſe fournir plus de ſujets aux Peintres. Le Payſagiſte ſurtout y trouve une ſource féconde pour des compoſitions héroïques & champêtres. Ses poëmes ſont des tableaux. Quelle naïveté dans l'expreſſion, quelle franchiſe dans les mouvements de ſes perſonnages! On lui a reproché d'être trop ſoigné dans les détails de quelques unes de ſes compoſitions; mais ce défaut n'en eſt pas un pour le Peintre qui trouve l'objet repréſenté avec ſes couleurs naturelles. Le reproche ſe réduiroit à ceci: que

c'eſt, ſuivant Chaulieu, le caracteriſtique de la Muſe de la Fare ſon ami: que ce ſoit auſſi la marque diſtinctive de tout Peintre de converſation.

Jean Steen exprimoit dans ſes bons ouvrages, le plaiſir ſelon les mouvements de joie qui l'animoit & qui chaſſoit les ſoucis de ſon ame. Une Promeſſe de mariage de ſa main, ſujet qu'il a traité pluſieurs fois, renferme des beautés originales ſoit par la variété des objets, ſoit par le caractere qu'il a ſu donner à chaque perſonnage. Ici vous voyez la tendre retenue de l'Accordée, & la modeſtie virginale de ſes compagnes: là les vifs deſirs du Prétendu, entremêlés d'impatience ſur les ſoins économiques des parents reſpectifs. Le plus ſouvent l'Artiſte s'eſt arrêté aux événements de la vie la plus commune. Mais dans le morceau en queſtion, ſa compoſition ne ſe reſſent point de ſa vie déreglée: plein de ſon ſujet, il a touché cet événement, auquel il prenoit un intérêt perſonnel, d'une maniere auſſi vraie que pathétique.

Le curieux citera comme des productions de la premiere claſſe deux tableaux de ce Maître, dont l'un repréſente la *Cuiſine du Carnaval*, l'autre la *Cuiſine du Carême* [a]; & le Critique n'en fera men-

que Geſſner eſt quelquefois parmi les Poëtes, ce que *Netſcher* eſt parmi les Peintres.

[a] Dans le premier tableau, le Peintre a repréſenté les perſonnages fort gras, & dans le ſecond extrémement maigres.

Bartho-

tion que pour montrer les écarts de l'Artiſte par rapport au choix du ſujet. Sur cet article, l'humeur joviale de ce Peintre, fournit ſouvent matiere à la Critique. Cependant on peut aiſément l'excuſer: cabaretier par goût, il peignoit les objets qui frappoient ſa vue.

Mais qu'eſt-ce qui force l'Auteur ingénieux de la *Gouvernante*, de la *Toilette du matin* & de la *Mere laborieuſe*, de deſcendre à peindre des ſervantes de cuiſine & des marmitons? S'il ſuffit de rendre le naturel dans la repréſentation, ſans égard à la dignité du modele, nous devons pardonner le choix du bas à de certains Flamands, & dès lors le goût que nous leur attribuons ne doit plus être un objet de notre cenſure [b]. Qu'il eſt difficile pour le Peintre

Bartholomée Bréenberg nous offre des oppoſitions plus agréables de cette nature, dans ſon tableau qui repréſente Joſeph en Egypte, faiſant diſtribuer du blé aux peuples pendant la diſette; on ne remarque la maigreur & l'exténuation que ſur les viſages des acheteurs. Cette belle compoſition, gravée par *Biſchop*, ſe trouve à la galerie de Dreſde.

b Ce goût n'a jamais été ſi univerſel dans les Pays-Bas, qu'il n'ait été déſaprouvé par les Critiques ſenſés. Van Gool, en parlant de deux tableaux peints par *Philippe van Dyk* pour le Cabinet du Landgrave Guillaume de Heſſe-Caſſel, loue l'Artiſte ſur le choix de ſes ſujets. Le Peintre, dit-il, s'eſt écarté de ce moderne trivial & dégoutant; au-lieu de nous peindre des poiſſardes & des marchandes de légumes, il y a repréſenté des aſſemblées hon-

Peintre & pour le Poëte de garder un juſte milieu [c]! Il eſt vrai, on donne une ſorte de dignité à ces repréſentations: inſenſiblement la grave Cuiſiniere debout devant ſes fourneaux, prend un air de réflexion, comme un Hercule indécis s'il prendra le chemin de la volupté ou de la vertu. Auſſi dans les tableaux de ce genre la mode impérieuſe conſerve ſon autorité.

Nous ne deſirons que de voir bien rarement le portrait d'une perſonne de naiſſance ſous l'ajuſtement des gens du peuple: c'eſt ainſi que la gravure nous offre les portraits de deux jeunes Seigneurs ſous l'habillement de deux Savoyards, qui font danſer la marmotte. Laiſſons ces ſujets à un *Craesbecke* & à ſes ſucceſſeurs: à l'exemple d'un *Nattier* [d], repréſentons une Belle ſous la forme d'une Venus qui attele des colombes à ſon char.

honnêtes où les figures, bien imaginées, ſont vêtues comme on l'eſt aujourd'hui. *Nederlantſche Schilders en Schildereſſes. T. I. p. 445.*

c *Eſt modus in rebus, ſunt certi denique fines,*
Quos ultra citraque nequit conſiſtere rectum.
Hor. Sat. I.

d *Explication des Peintures, Sculptures & Gravures de Meſſieurs de l'Académie Royale.* Paris 1751.

CHA-

CHAPITRE XXX.

Eclairciſſements hiſtoriques des tableaux de converſation des Ecoles Allemandes & Flamandes.

Gerhard van Zyl, qui s'eſt formé d'après *van Dyk*, appartient dans la claſſe des modeles les plus diſtingués des Peintres de converſation en petit. Se former d'après un *van Dyk* renferme l'idée acceſſoire de trouver des mains bien deſſinées. *Terbourg* & *Netſcher* traitoient auſſi avec goût le portrait hiſtorié, ou conbinoient les portraits avec les tableaux de famille.

En vous parlant de *Netſcher*, mon cher ami, je dois être bien ſur mes gardes de ne pas faire naître contre moi le ſoupçon de la partialité. J'ai ſi ſouvent conſidéré avec tranſport les compoſitions ſéduiſantes de ce Maître, que je pourois fort bien me laiſſer aller à cet enthouſiaſme, avec lequel quelques admirateurs des Anciens parlent de certaines Peintures antiques qu'ils n'ont pas vues. A la vue de ces morceaux précieux j'oublie que *Netſcher* n'étoit qu'un Allemand. Quelle eſt la jeune Grecque qui n'eut voulu être l'originale de cette charmante perſonne qui touche le clavecin, & à qui l'Artiſte a donné l'expreſſion de la modeſtie & le caractere de la décence? Le pere aſſis la regarde

regarde avec un air de satisfaction & l'écoute avec attention. Je ne me rappelle plus les accessoires de ce tableau de famille [e] : la figure principale attira seule toute mon attention. Une Mascarade de ce Peintre, est un de ses ouvrages le plus considérable.

Il faut que bien des Peintres de portrait ayent perdu absolument tout sentiment, puisque l'inspection des ouvrages de ces Maîtres ne peut pas leur faire abandonner les tournures gauches & les attitudes roides de leurs figures. Mais est-il si aisé de les abandonner, lorsqu'on en a une fois contracté la mauvaise habitude ? Je me rappelle un imitateur de *van der Werf*, qui ne voyoit dans son modele que l'extrême fini. Aussi l'imitation n'avoit-elle d'autre mérite que ce fini. La nature & l'art n'ont point concouru à la formation de ces sortes d'Artistes. Tel qui sait à peine dessiner & donner une attitude passable à une figure, s'errige en Peintre de conversation. Vous voyez des tableaux de famille où le froid Artiste à introduit des figures qui ne dénotent ni mouvement ni expression, où il ne s'est attaché tout au plus qu'à donner une certaine ressemblance aux visages. Produire un tout d'un bel accord par la correspondance des parties & la grace des positions, n'est pas au pouvoir

e Ce tableau de *Netscher* se trouve à la galerie Electorale de Dresde.

pouvoir d'un homme qui, ne s'eſt pas apperçu dans ſes portraits d'une ſeule figure, que les attitudes gênées ſont déſavouées par la belle nature & qu'elles détruiſent toute illuſion. Quelle poſſibilité alors de concevoir l'idée du beau & de la rendre dans la compoſition?

Un des morceaux les plus conſidérables qu'on ait dans le genre des portraits compoſés, c'eſt un tableau de *Terbourg*, qui repréſente au naturel près de ſoixante Plenipotentiaires aſſemblés au congrès de Munſter pour la concluſion de la paix: l'eſtampe gravée d'après ce morceau par *Suyderhof*, peut donner une idée de cette fameuſe compoſition. *Terbourg* & *Metzu* ſe ſont rarement élevés au-deſſus des ſujets de la vie civile; mais ſages dans leurs inventions, ils n'ont jamais bleſſé la bienſéance. Sans doute nous ſerions charmés, que ces Artiſtes du beau fini euſſent voulu ou pu offrir à nos yeux, au-lieu d'une couturiere Hollandoiſe, une Andromaque, occupée à des ouvrages de main au milieu de ſes femmes, ou du moins qu'ils euſſent repréſenté ces dernieres dans une action épiſodique. Mais ces Maîtres, pour n'avoir pas traité des ſujets élevés, n'auront-ils rien à nous apprendre, & des regards pénétrants jettés ſur l'économie de leur manœuvre, ſeront-ils infructueux pour nous? Non. L'Artiſte qui a reçu de la nature le talent de penſer & de deſſiner les petites figures dans le goût d'un

Raphaël

Raphaël, n'a pas lieu de rougir d'appartenir à cette école de la vérité [f]. Je dirai plus. Tel trait, tel fait d'un illuſtre perſonnage dans l'Hiſtoire ou dans un Poëme, peut nous éblouir ſouvent par une certaine pompe, un certain côté brillant & n'être toutefois qu'un ſujet auſſi froid pour l'action principale d'un tableau, que pour celle d'une piece théatrale. Dans les morceaux d'un *Terbourg* ou d'un *Metzu*, un événement emprunté de la vie privée devient l'action principale d'un tableau ſans nous choquer. L'art donne du prix à une choſe qui en a peu par elle-même: l'Artiſte, ſans qu'il paroiſſe avoir de grandes prétentions, captive nos ſuffrages par le preſtige de ſes couleurs [g].

Le pinceau de *Metzu* paroît avoir plus de moëlleux, ſans avoir plus de fineſſe que celui de *Terbourg*. *Metzu* ſemble être auſſi plus original dans l'ordonnance de ſes tableaux. Une chambre de femme en couche, & une jeune Perſonne portant un

f De ce caractere eſt un tableau précieux de *Jean van Neck*, qui ſe trouve à la galerie de Dreſde.

g Il ne faut pas s'étonner, ſi certains tableaux d'Hiſtoire arrêtent ſi peu notre attention, & ſi au contraire nous ne pouvons détourner nos regards des demeures ruſtiques d'un *Teniers* ou d'un *Brouwer*. Boileau nous en dit la raiſon dans les deux vers ſuivants, nous n'avons qu'à appliquer à la Peinture ce qu'il dit de la Poëſie:

Un fou du moins fait rire, & peut nous égayer:
Mais un froid Ecrivain ne fait rien qu'ennuyer.

un habillement de satin & faisant de la musique avec un Cavalier, sont du nombre des compositions capitales de ce Maître. L'on sait que les Flamands s'attachent généralement à rendre le caractere des étoffes: & *Terbourg* est à leur tête pour nuancer le satin. En ce cas où placerez-vous, pourez-vous me dire, la Cléopâtre de *Netscher*?

Je vous ramene insensiblement à des ouvrages de l'art que l'œil ne peut se lasser de comtempler, tant pour la vérité de la nature & la naïveté de l'expression, que pour l'intelligence du clair-obscur & la beauté de l'exécution. Je vous nomme des Artistes dont le beau burin d'un *Wille* a renouvellé & étendu la réputation. Vous voyez par ce préambule, que je n'ai garde d'oublier ni un *Gerard Dow*, ni un *François Mieris*, son Eleve. Nous ne nous astreindrons qu'à un certain ordre chronologique.

Je commencerai par *Nicolas Knupfer* [h], contemporain de *Gerard Dow*. A n'en juger que par le

h *Nicolas Knupfer*, né à Leipzig en 1603, s'établit à Utrecht où l'on rendit justice à ses talents. M. Winkler, Banquier de Leipzig, posséde de ce Maître deux tableaux qui le font connoître avantageusement. Le premier représente Jesus-Christ devant Pilate qui se lave les mains, le second Solon qui dit au Roi Crœsus entouré de ses richesses ces mots: *Qu'il ne faut donner à personne le nom d'heureux avant sa mort.* Ces deux tableaux, riches de composition, sont peints d'une couleur dorée & vraie, d'un dessin

le tableau de ce Maître qu'on voit à la galerie de Dreſde, il avoit un talent décidé pour peindre les portraits de famille & pour en faire d'agréables morceaux de converſation. Dans le tableau en queſtion on voit les parents, occupés à exécuter une Cantate: une aimable jeuneſſe, met de la diverſité dans la compoſition & remplit le vide des ſcenes. Les derniers ſites, cachés en partie par le feuillage frais qu'on voit devant une fenêtre, décélent une contrée agréable, & une porte ouverte qui donne dans les champs, avec des enfants nuds, indique la chaleur de la ſaiſon. Une touche facile, jointe à une excellente fonte de couleurs, offre un beau fini qui, ſans être auſſi recherché que celui de *Gerard Dow*, prouve que l'Artiſte a opéré d'une main libre. Ses Bacchanales font connoître ſa force dans le coloris, particulierement dans le nud. Après cela conſultez la chronologie pour décider s'il a eu beaucoup de devanciers dans cette maniere ſoignée des tableaux de converſation, ou s'il ne fait pas époque lui-même dans une Ecole fameuſe par les compoſitions de ce genre? J'ai formé une collection de Peintures: mais l'inégalité des prix ne m'a jamais empêché de rendre juſtice à la valeur intrinſeque des tableaux.

Ce

deſſin correct & d'une exécution facile. Vers ce tems floriſſoit en Italie *Jean von Lys* d'Oldenbourg, connu par un pinceau moëleux & des compoſitions ſpirituelles.

Ce genre fit bientôt des progrès. *Ary de Voys*, Eleve de *Nicolas Knupfer* & *d'Adrien van den Tempel* s'y distingua; mais sa maniere & les objets de son pinceau tiennent davantage de l'école du premier. Dans le tems que *Poelenbourg* imitoit heureusement le beau fini *d'Elzheimer* & l'harmonie particuliere de cet Artiste, dans ses petits tableaux, *Gerard Dow* qui venoit de quitter l'Ecole de *Rembrant*, réunissoit au dessin le plus correct, à la couleur la plus séduisante & au fini le plus exquis, un faire, une exécution qui tient du prestige. La situation de notre ame, particulierement dans les tendres affections, se décele souvent par les traits les plus délicats de notre visage & par le jeu le plus léger des muscles. L'expression la plus exacte de ces affections, qui dépend souvent, & surtout dans les figures de jeunesse, de quelques coups de pinceaux donnés avec des couleurs rompues, rend nécessaire en quelque sorte le fini de l'exécution. Dans un tableau de *Dow* chaque figure exprime ce qu'elle doit exprimer. Il donne des traits gracieux & fini aux physionomies de jeunesse, même dans les sujets pris dans la classe du peuple. Dans son fameux tableau qu'on voit à la galerie de Dusseldorf & qui représente un Saltimbanque sur son treteau, vous appercevez des figures, dont les traits sont si fins qu'on n'en trouve pas toujours de tels dans les tableaux d'un genre plus élevé. Suivant le récit

de

de quelques Ecrivains, le fini de ce Peintre eſt outré; cependant on ſeroit bien fâché de perdre un ſeul trait de ce fini, l'Artiſte ayant été toujours guidé par le jugement le plus ſolide. Tout eſt raiſonné, tout eſt harmonieux dans ſes tableaux, & la rondeur qu'il a ſu donner aux parties, détache les objets de leurs fonds & les offre à nos yeux comme dans un miroir. C'eſt ainſi que cet Artiſte a employé le fini comme un moyen dont il réſulte une fin plus noble. Dans *Gerard Dow* l'extrême fini ceſſe d'être l'ornement accidentel d'un tableau. Le détracteur des Flamands, comme ce détracteur des Pantomimes, ce Cynique ancien[i] s'écrie dans un tranſport involontaire: *Non! Ce n'eſt pas ici une repréſentation, c'eſt la choſe elle-même.*

Mais parlons ſincèrement. Les premières productions dans le genre ſoigné de cet Artiſte, ne ſont pas toujours exemptes de cette ſéchereſſe qui n'accompagne que trop ſouvent l'extrême fini, & qui entretient dans la médiocrité ces Artiſtes rampants qui cherchent l'eſſentiel de l'art dans un léché inſipide. Cachons pourtant cette petite découverte à ces curieux qui n'amaſſent que des choſes de grand prix: il ne nous ſauroit guère gré de notre franchiſe.

[i] Il eſt queſtion de Demetrius, du tems de Néron. Conſultez ſur cet objet la diſſertation hiſtorique ſur la Danſe ancienne & moderne de M. Cahuſac.

Quand nous parlons du fini, nous prenons pour modele, ce fini plein de vie d'un *Gerard Dow*, qui a ſu donner à chaque objet ſon caractere propre & répandre un accord parfait ſur les parties.

Les objets agréables exigent plus de ſoin dans l'exécution, que le fracas des batailles, l'expreſſion des combattants & l'éclat des armes. La lumiere haute du fer poli, par une dégradation trop douce des couleurs, paroîtroit ſans force, même dans un *Gerard Dow*. Les touches du Maître doivent animer la compoſition.

Les petits tableaux, deſtinés à être conſidérés de près, ont les mêmes prétentions au fini de l'exécution.

Ce ſont là les tableaux & les ſujets que choiſit de préférance le Hollandois, qui dans l'eſpace reſſerré de ſes demeures ne peut pas former de vaſtes galeries. Peut-on blâmer le goût de l'Amateur, tant qu'il ne cherche pas à introduire dans la peinture une maniere excluſive, & qu'il ne prétend pas renfermer l'eſſentiel de l'art dans un fini apparent? Peut-on blâmer le Peintre, de ce qu'il ſe règle ſur la façon de penſer des habitants de ſon pays, tant qu'il ne porte point atteinte par un fini exagéré, au beau ton de lumiere ni à la liberté de la main? Tranſportez-le dans un autre climat, donnez-lui à décorer les demeures ſpacieuſes de villes à moitié déſertes: ſon génie s'agrandira avec

les

les édifices, il cherchera à exprimer la felicité des Maîtres de ces demeures dans les grandes compoſitions des galeries, & il aura recours à l'Allégorie pour peu que l'Hiſtoire ſoit ingrate à lui fournir des ſujets. De l'Ecole de *Gerard Dow* & de *François Mieris*, ſortiront des *Luc Jordane* & des *Jean Lanfranc*. Le deſir de louer les hommes puiſſants a métamorphoſé bien des Poëtes: pourquoi n'opéreroit-il pas le même prodige ſur les Peintres?

L'Artiſte ſans ſe propoſer l'imitation exacte du fini de *Gerard Dow*, trouvera encore aſſez à apprendre dans les tableaux de ce Maître & dans ceux de ſon école. *François Mieris*, *Pierre van Slingelandt* & *Godefroy Schalken* paroiſſent ici ſur la ſcene. L'extrême fini, d'une compoſition, fut-ce un tableau précieux de *Slingelandt*, pour peu qu'il faſſe tomber le Peintre dans la roideur, poura offrir à l'imitateur un objet inſtructif de comparaiſon. Plus d'une fois *Slingelandt* à excité mon admiration: ſi je plains ſa patience ſinguliere à finir ſes ſujets, je ne prétens point diminuer le mérite de ſon travail. Imitateur exact de la maniere de *Gerard Dow*, il a ſurpaſſé ſon Maître, ſi c'eſt là ſurpaſſer, dans la conſtance à finir ſcrupuleuſement tous les acceſſoires, toutes les minuties que l'œil peut à peine diſcerner. Mais je crois qu'il lui a été inférieur dans l'accord des parties, par le ſoin qu'il prenoit

d'embellir les plus petits détails de ſes tableaux par des couleurs trop vives. Peut-être les beaux tons de lumiere & la fonte des teintes qui régnent dans les tableaux de *Netſcher*, m'ont rendu difficile dans ce genre. Je me rappelle toujours avec plaiſir un morceau de *Mieris* qu'on voit à Manheim dans le Cabinet de l'Electeur. Il repréſente une jeune femme évanouie, entourée de ſon Médecin & de ſes parents qui paroiſſent alarmés de ſa ſituation. S'il eſt des tableaux parfaits, celui-ci mérite ce titre. Ordonnance, harmonie, exécution, vous y trouvez tout réuni. On ſait d'ailleurs que *Mieris* a ſu s'élever à des ſujets plus nobles que ſon Maître.

Pluſieurs de ces Artiſtes ſe ſont ſignalés à repréſenter des ſujets de nuit & de différentes lumieres réunies dans un tableau; mais aucun n'a mieux réuſſi dans ce genre que *Schalken*, troiſieme Eleve de *Gerard Dow*. Au ſuccès le plus heureux on peut ajouter un avantage fortuit. C'eſt que les défauts de cet Artiſte, tant par rapport au choix du modele que par rapport à la correction du deſſin, ont trouvé grace aux yeux des curieux, en faveur de la force de ſon clair-obſcur, de la beauté de ſes drapperies, de la vérité de ſes étoffes & du beau fini du tout-enſemble. Ces avantages attirerent dans ſon Ecole un Artiſte meilleur deſſinateur que lui, c'eſt *Charles de Moor*, autre Eleve de *Gerard Dow*.

Schalken

Schalken ne choiſiſſoit pas volontiers la triſte lumiere de la lampe, pour donner, à l'exemple de *Teniers*, un aſpect effrayant à la grotte où St. Antoine étoit expoſé aux petites malices des Démons, ou pour faire entrevoir, dans les antres des Sibylles & des ſorcieres, des réduits plus obſcurs encore. Le plus ſouvent il peignoit des ſujets éclairés par la lumiere vive d'une bougie & d'un flambeau. Il nous à montré la Madeleine en pleurs, éclairée d'une lumiere de lampe. Dans un de ſes tableaux de la galerie de Duſſeldorf qui repréſente les cinq Vierges ſages & les cinq Vierges folles, il a multiplié la lumiere, pour montrer les tons du clair-obſcur, la fonte des couleurs & l'apparence des contours, ſans nuire toutefois à l'effet de la lumiere principale.

Quand l'Artiſte créoit, d'un pinceau piquant, des grottes agréables pour y faire repoſer les Nymphes, & des lieux de rafraîchiſſement pour ſervir de bain aux Bergeres, il faiſoit circuler la lumiere du ſoleil par quelque ouverture, & il cherchoit, à l'envi de la nature, à éblouir l'œil du ſpectateur en produiſant ſur un bijou quelque effet ſingulier. Rien ne prouve mieux combien il avoit étudié ces effets divers qu'une Vénus endormie, où la lumiere du jour diſpute de clarté à la lueur d'une bougie.

Dans les lumieres de nuit, les Peintres obſervent la rougeur plus ou moins vive de la flamme,

ſelon qu'elle émane d'une lampe, d'une bougie ou d'un flambeau, & ſelon l'effet qu'elle produit ſur les reflets, les ombres & les couleurs propres du corps ombré. Par cette opération ils trouvent une plus grande pureté de couleur dans les objets contigus que dans les objets éloignés, & affoiblis par les vapeurs dans l'air. Et même l'affoibliſſement des objets, ſuivant que la ſcene du tableau eſt placée dans un champ libre, ou dans un endroit enfermé, reçoit du plus ou moins d'étendue des vapeurs, le dégré de vraiſemblance & de perſuaſion qui met le prix à la compoſition. On conçoit que le Peintre, pour produire ces oppoſitions des couleurs & ces effets du clair-obſcur, a des difficultés ſans nombre à vaincre.

Schalken, par la magie des couleurs a heureuſement ſurmonté ces difficultés. En un mot ce Peintre étoit original dans les morceaux de nuit. Je doute que *van der Werf*, dans un de ces fameux tableaux qu'on voit à Manheim dans le Cabinet de l'Electeur & qui repréſente un jeu d'enfants à la lueur un peu vive d'une chandelle, ſurpaſſe Schalken à rendre les effets piquants de la nature. Les ſectateurs *de van der Werf* me paſſeront-ils cette remarque?

Pour donner une idée des tableaux de ce genre, j'ai voulu m'arrêter un peu plus ſur *Schalken*, comme le Peintre le plus induſtrieux dans les morceaux de

de nuit. Si je n'avois pas eu ce deſſein, il ſuffiſoit de vous faire connoître ſous un autre point de vue, le Peintre du Concert, du Médecin auprès d'un malade, de la Mere qui réprimande ſa fille, & d'autres morceaux vantés par les Curieux.

C'eſt vers ce tems-là que parut avec le plus grand éclat *Adrien van der Werf;* il ſortoit de l'Ecole *d'Eglon van der Neer* [k] qui ſemble s'être formé d'après *Gerard Terbourg* par rapport à ſes tableaux de converſation. De la ſphere des Peintres de genre, il s'éleva à la hauteur des Peintres d'Hiſtoire, & la généroſité du Prince à qui il avoit conſacré ſes talents par prédilection, l'encourageoit dans toutes ſes entrepriſes. Nous admirons dans cet Artiſte l'inſtinct de la nature, le bon goût de deſſin, l'intelligence des drapperies, ſoit dans l'ordre des plis, ſoit dans l'expreſſions des étoffes, & la liaiſon de l'enſemble. Mais ſont-ce là les ſeules qualités qui lui ont attiré l'attention des Amateurs? Chez la plupart n'eſt-ce pas plutôt l'extrême fini qui a la plus grande part à cette eſtime? C'eſt à vous, mon ami, à décider la queſtion, vous qui connoiſſez les différents mobiles des Amateurs, & qui ſavez combien peu reſſemblent à Nathanaël

k *Eglon van der Neer* s'eſt acquis de la réputation par ſes Payſages d'un beau fini & par les jolies figures dont il les a embellis. Voyez ce que nous en avons dit au Chap. XXVIII.

Flink. Qu'il me ſoit permis ici de faire mention d'un Connoiſſeur ſi éclairé, dont les jugements ont toujours été ſi utiles à *van der Werf*.

Je paſſerois volontiers ſous ſilence le froid de ſa couleur qui règne dans pluſieurs de ſes tableaux & les carnations d'yvoire qu'on lui a tant reprochées, s'il n'étoit pas contagieux pour bien des imitateurs qui, pour rendre le précieux fini de leur modele pouroient manquer d'indiquer ſous la peau le jeu des muſcles & la circulation du ſang, en un mot qui pouroient négliger l'uſage eſſentiel des demi-teintes. Combien de fois ce fini, cherche avec tant de peine & ce poli, fruit d'un travail opiniâtre, ne détruiſent-ils pas la vivacité de l'eſprit & la vigueur du génie?

L'Ecole de *Gerard Dow*, ſe maintint en réputation, par les compoſitions de *Guillaume Mieris*, fils de *François*. Il ſavoit choiſir avec ſuccès des ſujets nobles, & ſuivre les conſeils d'un Amateur éclairé & d'un Mecène généreux, de *Pierre de la Court*. Je crois même avoir vu la Vénus de Médicis que l'Artiſte a eu l'adreſſe de ſubordonner heureuſement dans ſon tableau. Les Curieux goûtent les ſujets bas de ce Maître, ainſi que les tableaux de ce genre de *van Tol*, ſans toutefois ſe trouver dédommagés de la perte des anciens Maîtres de cette Ecole. La ſcience numiſmatique, a

enlevé

enlevé à la Peinture *François Mieris* le jeune, & je le pardonne à la ſcience numiſmatique.

Vers ce tems-là *Gerard Hoet* parut faire revivre la maniere de *Poelenbourg*, dans laquelle un *Daniel Vertangen* & un *Jean van Haensbergen* s'étoient fait un nom. Pour perpétuer le genre des morceaux de nuit, *Schalken* réveilla non ſeulement le penchant naturel *d'Arnold Boonen*, qui le communiqua à ſon tour à *Corneille Troſt*, mais encore, comme on l'a remarqué, il excita l'émulation de *Nicolas Verkolie* [1]. Pour ſe former une idée plus nette de ces Peintres, ainſi que d'autres Artiſtes modernes, il faut conſulter van Gool, ou Deſcamps.

Je ne remarque dans l'ordre ſucceſſif que quelques uns des Flamands les plus ſoignés, dont les Curieux cherchent avec tant d'empreſſement les ouvrages dans les cabinets. Cette petite digreſſion n'eſt peut-être pas ſuperflue pour ceux-même que l'étude plus importante des écoles d'Italie, n'empêche pas de connoître d'autres écoles. La partie critique de ces Réflexions ne ſauroit être approuvée par ceux qui ont le goût excluſif.

Cependant qu'eſt-ce qui empêche la Hollande de produire encore des Peintres de ce mérite? Le vol

1 Le tableau de St. Pierre qui renie notre Seigneur, de *Verkolie* le jeune, eſt très-connu. J'en conſerve le deſſin qui eſt lavé à l'encre de la Chine & qui eſt de l'année 1707.

vol inégal des Artiſtes ſortis de l'école de *van der Werf*, eſt connu. *Douwen* le jeune ne manquoit pourtant pas de talent : mais bientôt l'eſprit de pareſſe étouffa le génie d'invention. Et comment ? C'eſt que non ſeulement les Marchands de tableaux guidés par des vues d'intérêts, s'adreſſoient à un *Douwen*, à un *van der Schlichten* [m], à un *Abraham Carrée* & à d'autres Peintres, faits pour produire de leur fonds, voulant avoir des copies précieuſes de leurs mains ; mais encore les Amateurs de la Peinture avoient recours à eux pour le même objet, dans le deſſein de réparer en quelque ſorte la diſette des tableaux originaux.

Un abus ſuccéda à l'autre : au goût des bonnes copies ſe joignit la mode de former des collections de deſſins. Un Plutus protecteur força ſouvent le Peintre de convertir le pinceau en crayon.

Il eſt vrai, les deſſins ont une valeur réelle. Ce premier feu avec lequel l'Artiſte exprime ſa penſée, rend les deſſins auſſi utiles qu'agréables ; rien de plus inſtructifs pour l'Eleve que les changements, ou les corrections que le Maître fait dans ſes premieres idées jettées ſur le papier. Vous trouvez de

[m] *Van der Schlichten* a fait nombre d'excellentes copies d'après *van der Werf* pour M. le Baron de Sickingen Miniſtre de l'Electeur Palatin. On trouve moins d'eſprit dans les ouvrages de ſon invention que dans ces copies.

de ces sortes de corrections que les Italiens appellent *Pentimenti*, repentirs, dans les dessins du *Parmesan*, gravés dans le goût du crayon par *Arthur Pondt:* & qui n'aime à comparer les différentes épreuves, après leurs changements, de ce Payſage de *Rembrant*, dans la maniere *d'Elzheimer?* Mais les Grands Maîtres s'en sont-ils tenus là? Fixés au simple dessin, se sont-ils bornés, comme *la Fage*, à ne *vivre que la vie du Dessinateur*. Tâchons plutôt de suivre l'Artiste dans la filiation de ses pensées, & de passer avec lui du dessin à la Peinture. Les collections de cette nature servent à exciter l'enthousiasme des autres Artistes; mais la fin de leurs travaux, doit être la Peinture & la Sculpture. A moins de cela, les arts sont à la veille de leur décadence.

Dans le Chapitre suivant, je vous rappellerai un tableau qui se trouve dans ma collection.

CHA-

CHAPITRE XXXI.

De l'embellissement des sujets, & particulierement des Tableaux de famille & de conversation.

Jettons en esprit nos yeux sur cette Marine peinte de main de maître; promenons nos regards sur ce rivage de la mer, où le Marchand actif, l'émule du superbe Phénicien, échange les productions de son pays pour les richesses de l'étranger. L'amour du gain lui a fait abandonner les rives paternelles, & confier sa vie & ses biens à un élément qui n'est borné que par l'horizon. Un tapis de Turquie, relevé de couleurs bigarrées, mais artistement assorties, est étendu sur des coffres qui renferment ces trésors immenses. Assis sur un balot, le possesseur de ces richesses promène ses regards d'un air en apparence satisfait sur les marchandises qu'il vient d'échanger. Il semble calculer le profit infaillible, & balancer l'intérêt certain qu'il tirera des besoins factices de l'Européen. Pendant ce tems le matelot & l'esclave sont en action: le chameau docile s'agenouille pour recevoir un nouveau fardeau, d'un être souvent plus tourmenté, plus malheureux que lui. Un Turc & un Maure debout & d'un air grave, montrent par leur attention à tout ce qui se passe autour d'eux qu'ils prennent

le

le plus vif intérêt au marché qu'on vient de conclure. Le ſoin d'égayer la ſcene eſt confié à quelques pauvres animaux : un chien ſe démene contre un ſinge attaché & veut lui diſputer la poſſeſſion du tapis & les faveurs du Maître. A gauche vous voyez un âne débaraſſé de ſon fardeau, qui broute tranquillement l'herbe que les ardeurs du ſoleil ont épargné. Dans le lointain vous appercevez des Navires qui, comme dit le Poëte : *Volent, ſur les aîles de l'intérêt, aux rives lointaines.*

A l'inſpection de ce tableau, ne croyez-vous pas trouver un *Weeninx?* Non, mon ami, c'eſt un *Berghem.* Vous ne perdez rien au change.

Mais ce ſujet n'étoit-il pas ſuſceptible d'être annobli, & digne enſuite d'être placé parmi les tableaux héroïques?

Dans les ſujets d'un genre plus élevé, l'Artiſte repréſentera le Sauveur d'un citoyen le front orné de la couronne de chêne, & le Libérateur d'un camp, ou d'une ville, décoré de la couronne d'herbage. Ami de l'humanité il donnera le dernier rang à la couronne de laurier [n] dont il parera le front du conquérant. Je vous avoue même que dans

n Graminea autem corona nulla plane nobilior fuit; gemmatae, aureae, vallares, murales, civicae, triumphales, poſt hanc fuere. Plinius, L. XVI. c. 4. Guichardus de triumphis antiquis.

dans un genre de peinture moins élevé, dans un port de mer d'un Jean *Lingelbach* ou d'un *Thomas Wyk*, je ne pourois voir sans émotion l'expression de la joie & de la reconnoissance, empreinte sur la Physionomie d'un esclave rendu libre, & le caractere du sentiment & de la satisfaction, marquée sur le visage de son généreux libérateur. Dans ces derniers tems, je ne sache point d'exemple qui nous rende l'humanité universelle plus recommandable, que le récit de la délivrance & de la reconnoissance de Topal Osman *. Sujet, assez touchant par lui-même pour échauffer l'imagination de l'Artiste.

Mais veut-on que le tableau manifeste le goût de l'antiquité, les ajustements & les mœurs des Athéniens, que l'Artiste devienne Peintre d'histoire & nous offre un Socrate qui délivre Phédon de l'esclavage. Il conservera le rivage de la mer. Par une licence pittoresque, il lui sera permis de placer la scene qui avoit été proprement à Athene, dans le bourg de Pirée attenant à la ville & dominant sur la mer. Phédon assis sur le seuil de la porte de son maître, intéresse Socrate à son sort par les traits touchants de sa Physionomie. Par un regard détourné le sage attendri fait connoître son intention

* V. Pour & Contre de M. l'Abbé Prévôt T. II. N. LXX. & surtout les voyages de Hanneway.

tion à Cébès. Celui-ci se sépare des autres disciples & conclut un marché qui fait goûter à Socrate les fruits d'une sagesse fondée sur l'humanité. Dans cette circonstance ainsi que dans d'autres semblables, je ne répete que le précis de l'histoire: c'est à l'Artiste à choisir pour son tableau l'instant le plus convenable [p], & à rester fidele à l'unité de l'action.

Les Peintres de Perspective & d'Architecture, les *Ghisolfi* & les *Panini*, nous offrent les ruines de l'antiquité avec des agréments, auxquels il faut que nous rendions justice. Ils animent leurs tableaux de figures en action: ici nos acteurs considèrent un tombeau, là une inscription ou un vase. Ailleurs ces Peintres nous représentent des voyageurs curieux qui s'entretiennent avec leur guide. Ceux-ci placés à une certaine distance, nous apprennent par la vivacité de leurs gestes, qu'ils se montrent les uns les autres de certaines curiosités. Ce stratagême sert à lier naturellement les grouppes. Un des premiers soins du Payságiste, ainsi que de tout Peintre quelconque, est de placer ses figures de maniere, qu'elles se trouvent dans un rapport harmonieux, & qu'elles ne fassent que des gestes motivés.

[p] Par rapport au choix de l'instant le plus favorable pour un trait d'Histoire, on peut consulter le *Traité de la Peinture de Richardson* Tom. I. p. 41.

motivés. Dans un Payſage *du Pouſſin*, gravé par *Louis Chatillon*, on voit les deux principales figures la vue tournée du même côté. A un examen plus exact de ce morceau, on trouve qu'elles regardent un ſerpent qui fuit au haut d'une coline.

L'Artiſte ne nous forceroit-il pas d'accorder notre eſtime à ſon art, s'il rappelloit quelquefois à notre eſprit le ſouvenir des grands hommes de l'antiquité: s'il nous repréſentoit un Cicéron, qui découvre le tombeau d'Archimède: S'il nous offroit un Marius, au moment qu'il dit ces fameuſes paroles à l'Officier de Sextilius qui lui fit défendre l'entrée de l'Afrique: „Mon ami, dis à Sextilius, que „tu as vu Marius fugitif aſſis ſur les ruines de „Carthage."

Ceux qui ſavent l'Hiſtoire gagnent à ces ſortes de repréſentations, & ceux qui ne la ſavent pas n'y perdent rien. Autrement un Peintre n'oſeroit jamais repréſenter dans un naufrage l'aventure de ce Philoſophe Grec qui, voyant des figures géométriques tracées ſur le ſable du rivage, jugea que la terre ſur laquelle la tempête venoit de le jetter, étoit habitée par des hommes policés. La repréſentation de cette hiſtoire aura toujours le mérite d'un embelliſſement ordinaire pour celui qui ignore le fait, & pour peu qu'il étende ſes connoiſſances hiſtoriques, il ſaura gré à celui qui aura enrichi ſon tableau d'un trait d'Hiſtoire.

Je

Je ne désaprouve pas un *Pierre de Laer*, un *Philippe Wouwerman*, ou un *Marco-Ricci*, lorsque ces Artistes estimables font contraster la vue d'un bois agréable, avec l'aspect effrayant des brigands qui pillent les voyageurs. Mais quelle noble sensation ne fait pas sur moi, l'histoire de Marguerite d'Anjou, femme de Henri VI. Roi d'Angleterre. Cette Princesse après avoir perdu la Bataille d'Exham, s'est refugiée à pied dans l'épaisseur de la forêt voisine, avec le Prince Edouard son fils, âgé de huit ans. Dépouillée par des brigands, elle s'échappe de leurs mains pendant qu'ils se battent pour le partage de ses joyaux, &, voyant le jeune Prince, prêt à tomber de foiblesse, elle le prend dans ses bras & continue sa route. A peine se croit-elle hors de danger, qu'elle rencontre un autre voleur qui vient à elle l'épée à la main. Dans cette extrémité la Reine prend une résolution digne de son grand courage, & dit au voleur, en lui présentant le jeune Prince: „Tiens, mon ami, „sauve la vie de ton Roi." A ces mots la férocité & la rapacité de cet homme se convertissent en surprise & en respect. L'Histoire détaille ce que la Peinture ne sauroit exprimer dans un seul tableau: le Prince est sauvé. Mais aussi dans bien des sujets historiques, on n'est pas borné à un seul tableau. Le triste sort du Palatinat remplit tout un appartement dans le château Electoral de Bensberg près de

Dusseldorf, & la maniere dont ces sujets historiques sont traités atteste les talents d'un *Antoine Pellegrini*

Cependant n'est-il pas à craindre que l'histoire moderne, comparée à l'histoire ancienne, ne soit trop ignorée, & que l'Artiste ne traite des sujets, inintelligibles pour la plupart des spectateurs? Assurément, mais une ignorance, à laquelle il est si facile de remédier, mérite-t-elle de donner du poids à une objection? Au reste cette objection ne concerne-t-elle pas également les nouveaux sujets de Peinture par lesquels le Comte de Caylus a voulu étendre le cercle des arts & simplifier les redites des mêmes modeles? Cet inconvénient est le sort qui attend tous les sujets historiques traités pour la premiere fois. Comptez depuis la statue qu'on a nommée la *paix des Grecs*, & sous laquelle on a reconnu Papiria, qui veut savoir de Papirius son fils les secrets du Senat, jusqu'aux amours de Renaud & d'Armide, & vous sentirez la vérité de mon assertion. Le fait parut d'abord nouveau, & le premier Artiste qui traita ce sujet fournit un modele à son successeur; la main habile de l'ouvrier, en répandant la gloire de son ouvrage, faisoit connoître en même tems un trait d'Histoire.

Je demande si la plupart des *van der Meulen*, sans l'explication qui les accompagne, seroient fort intelligibles pour ceux qui ne connoissent pas bien l'Histoire

l'Hiſtoire de Louis XIV? Et qu'eſt-ce qui empêche qu'on n'en faſſe autant par rapport aux tableaux qui retracent les vertus militaires & civiles des illuſtres maiſons; qu'eſt-ce qui empêche les peres de laiſſer à leurs enfants des monuments de leur intrépidité dans les dangers, de leur fidélité pour leur Prince & de leur amour pour la patrie? Prenez pour ſujet de votre tableau le moment de la bataille où un Maréchal de Foix, & où un Sebaſtien Reibiſch, forment de leurs corps un rempart à leurs maîtres, & ſauvent la vie au péril de la leur, l'un au Roi François I, & l'autre au Duc Maurice de Saxe, ou choiſiſſez le trait d'Hiſtoire d'un Froben qui, en obligeant ſon Maître, Fréderic Guillaume Electeur de Brandebourg, de changer de cheval, s'expoſe à un danger imminent. Peut-on produire des tableaux de famille plus intéreſſants!

Les actions vertueuſes des Modernes méritent tout auſſi bien que celles des Anciens de recevoir des mains des Beaux-Arts une récompenſe, propre à exciter l'émulation de la poſtérité. Quelle occupation pour l'eſprit de contempler un ſujet cent fois rebattu! Une grande Princeſſe auſſi connue par la ſageſſe de ſa conduite que par ſon amour pour les Beaux-Arts, vient de nous donner une leçon ſur cet objet par la diſtinction qu'elle accorde aux monuments de nos jours: la Reine d'Angle-

terre n'a pas trouvé de plus dignes ornements pour décorer un de ſes châteaux de plaiſance, que les ſtatues de marbre des plus grands hommes qui ont illuſtré la nation. O mon ami! ſouhaitez avec moi que tous les ſujets, ceux-même que l'Artiſte tire de la vie ordinaire, s'il borne là ſon eſſor, puiſſent renfermer une certaine utilité morale, & faire naître dans notre ame ce ſentiment agréable qu'excite en nous la repréſentation d'un drame! Les plaiſirs des ſens peuvent être ramenés aux idées les plus nobles.

„A quoi bon feindre?“ demande M. l'Abbé Batteux, & voici comme il répond. „C'eſt pour „mettre devant les yeux des exemples d'une per„fection telle, qu'on ne la trouve point dans les „exemples réels de la ſociété, ni de l'hiſtoire.“

Laiſſons le ſens de M. Batteux dans toute ſon intégrité! Gardons-nous ſeulement de négliger les exemples réels que nous fourniſſent la ſociété civile & l'hiſtoire politique. Tâchons de relever ces exemples pour ſervir de modeles à la poſtérité, ou à la famille qui y prend un intérêt particulier; cherchons à faire des partiſans à la vertu, ſoit que nous l'expoſions à la méditation des hommes en général, ſoit que nous l'offrions à la réflexion des ſociétés en particulier. Songeons à ne pas trop nous ravaler nous-même, &, au-lieu de reſter d'éter-

d'éternels admirateurs du fabuleux & de tirer vanité d'avoir approfondi le ſens des fables, replions nous ſur nous mêmes & prenons confiance en nos propres forces. Gardons-nous bien d'éteindre dans notre ame cette étincelle d'un feu divin, qui nous embraſe de l'amour des choſes honnêtes; loin de montrer un reſpect aveugle pour les modeles de la fiction, ſuivons le ſentiment intime qui nous fera atteindre plus ſurement à notre but. Voulez-vous des exemples récens de bienfaiſance, je n'ai qu'à vous nommer mes amis de Hambourg [q]? Sans méconnoître les agréments de la fable, oſons l'enviſager ſelon ſon véritable uſage: qu'elle nous amuſe quelquefois par les charmes de ſes fictions, mais qu'elle ne nous empêche point de repréſenter les actions de nos contemporains dans toute leur vérité, qu'elle ne nous écarte jamais des modeles réels. Par ces modeles, nous pouvons rendre la vertu aimable dans des exemples pour ainſi dire palpables depuis le palais ſuperbe du ſouverain juſqu'à l'humble demeure du ſujet.

Les tems héroïques, écrit le Comte de Buſſy au Pere Bouhours, eſt une expreſſion qui fait honte à nos tems: j'y mettrois les tems fabuleux. En

q Après le bombardement de Dreſde, pluſieurs particuliers, envoyerent des ſommes conſidérables à l'Auteur de ces *Réflexions*, pour être diſtribuées à ceux qui avoient perdu tous leurs biens.

effet un Gaſton de Foix, un Chevalier Bayard, un Prince Eugene & une infinité d'autres grands perſonnages des tems modernes, ne pouroient-ils pas figurer à côté des Héros de l'Iliade? Un Homere auroit-il fait difficulté d'embellir ſon Poëme de pareils caracteres? Non certes, ou Homere n'auroit pas été Homere: mais le Poëte, avant de les faire agir, en auroit fait des demi-Dieux. Les derniers moments d'un Bayard, lorsque, bleſſé à mort & appuyé contre un arbre, autour duquel on a pratiqué un pavillon, il recueille ſes forces pour regarder le Connetable de Bourbon qui plaignoit le ſort du Chevalier, & pour dire au Prince ces paroles: *Ce n'eſt pas moi qu'il faut plaindre, Monſeigneur, je meurs pour mon Prince & pour mon Pays: mais vous, Prince du ſang de France, vous qui portez les armes contre votre Roi & votre patrie,* n'offrent-ils pas le ſujet le plus noble pour un tableau [r]. Le Peintre ne peut-il pas repréſenter Bour-

[r] Il paroît une Eſtampe gravée en maniere noire par *Guillaume Pether* d'après le tableau original *d'Edmund Penny* qui repréſente un autre trait de la vie de Bayard & qui n'eſt pas moins pathétique que celui que rapporte mon Auteur. Le Peintre a choiſi l'inſtant où le généreux Chevalier, rend aux deux filles de ſon hôteſſe les deux mille piſtoles qu'il avoit reçues pour garantir la maiſon du pillage après la priſe de la ville de Breſſe. Ce ſujet, traité avec une noble ſimplicité, fait honneur au Peintre & au Graveur. En général les Anglois qui ont fait en ſi peu

Bourbon, frappé des paroles du Chevalier ſans reproche, avec cet air de réflexion, qui caractériſe un Hercule, lorsqu'en ſuſpens entre le vice & la vertu, il recueille toutes ſes penſées? *Paul Veroneſe* n'a pas fait difficulté de ſe peindre entre ces deux êtres dans un tableau de la galerie du Duc d'Orléans.

Mais quoi? Faut-il avant tout que le Poëte garantiſſe la vertu & le héros à la poſtérité, faut-il qu'il imprime l'immortalité aux actions louables, dont le ſimple récit doit réveiller le ſentiment & échauffer l'Artiſte imitateur? Les hiſtoriens parmi les modernes ignorent-ils l'art d'énoncer avec grace les qualités des héros: obſcurciſſent-ils par la fumée des louanges, ces traits forts, ces traits caractériſtiques qui ſont ſeuls capables d'exalter l'imagination de l'Artiſte, d'enflammer ſon génie & de lui faire enfanter des ouvrages, conformes à la noble ſimplicité des Anciens & dignes de l'admiration d'un ſiecle auſſi éclairé que le nôtre? Si, au-lieu de la repréſentation ſimple du fait, vous

peu de tems des progrès ſi rapides dans les arts relatifs au deſſin, ſe diſtinguent ſurtout par le choix de leurs ſujets, & par l'expreſſion naïve de la nature. Les productions des Graveurs de cette nation, ne contribuent pas peu à répandre la réputation de leurs Peintres. Rien ne fait plus la ſatire du goût efféminé des François d'aujourd'hui, relativement aux arts, que les ouvrages inconſéquens ou licencieux de la plupart des Graveurs d'à préſent.

avez recours à une expoſition triviale de l'Allégorie, vous pourez bien, par les charmes de l'invention poëtique & pittoresque, captiver l'attention & donner quelque occupation à l'eſprit, mais par les ornements exceſſifs dont vous chargez l'action capitale, vous laiſſez le cœur froid & oiſif. Tandis que ſouvent une Allégorie ſimple, claire & reçue ſeroit capable d'expliquer l'hiſtoire qui domine le ſujet, & d'appuyer la propriété d'un attribut. C'eſt à la ſagacité à choiſir, & lorsqu'elle choiſit, c'eſt à la prévention à ſe taire.

Mais cette conſidération me conduit trop loin. D'abord la pratique de la maxime que je prêche ne convient qu'aux morceaux de famille des Grands. Pour ne pas manquer mon but, je vais donc baiſſer d'un ton mon diſcours. Peut-être le même événement, ſous des objets élevés, perdroit réellement, ce qu'il gagneroit avec des objets, ou des perſonnes d'un ordre inférieur. Je vais, mon cher ami, vous préſenter un exemple de ce que j'avance ici.

Le luxe le plus recherché préſidoit au repas que la Reine Cleopâtre donnoit à Marc Antoine, repas dans lequel, en avalant cette précieuſe perle diſſoute dans le vinaigre, elle diſſipa d'un ſeul coup autant de richeſſes que ce fameux Romain avoit dépenſé pour elle. Quel vaſte champ direz-vous, pour la touche facile d'un *Gerard Hoet* &

pour

pour le pinceau brillant d'un *George Platzer*, celui-là par le rapport harmonieux des teintes, celui-ci par le jeu fretillant des couleurs! En effet ces deux Artiſtes qui ont traité l'un & l'autre ce ſujet, l'ont fait chacun dans la maniere qui lui eſt propre. Mais c'eſt tout : il n'ont rien exprimé pour le ſentiment. Dans un tableau, un fait qui ne décele que la vanité ne dit rien à l'ame. Ce n'eſt auſſi que la vanité qui domine dans une ſaillie toute ſemblable du Chevalier Thomas Gresham, s'il eſt permi d'emprunter le récit d'un événement d'un conte populaire [1]. La ſingularité du fait donne une ſorte de relief à cet homme ſi riche, à ce Négociant ſi zélé pour la gloire de ſa nation: pour une Reine d'Egypte cette oſtentation eſt trop petite. Sire Thomas ne montre pas moins de faſte que Cléopâtre La Reine inſulte à ſon convive : le Négociant ne ſe propoſe point d'autre but. Pour humilier l'arrogance de l'Ambaſſadeur d'Eſpagne le Marchand anglois l'invite à un repas, dont les dépenſes doivent ſurpaſſer les revenus d'un jour du Roi d'Eſpagne & de tous les Grands du Royaume. Dans ce banquet paroit auſſi une perle d'un prix ineſtimable, & cette perle eſt diſſoute pareillement avec

1 Jean Ward, auteur de la vie de Gresham, doute de la vérité du fait, & montre que le fondateur du College de Gresham ſavoit mieux employer ſes richeſſes. Bibliothéque Britanique Tom. XVII. p. 75.

avec tout l'orgueil oriental. Le Miniſtre eſpagnol, témoin de ce trait d'un luxe recherché, eſt frappé d'étonnement. Dans la même circonſtance, Antoine ne manifeſte pas moins de ſurpriſe. Avec les mêmes ſenſations, le Romain ſeul paroît ſans caractere. La ſurpriſe de l'Eſpagnol n'a rien d'extraordinaire; mais celle du Romain ne reſſemble à rien: on devoit s'attendre que les yeux du Maître de la moitié du monde ſeroient accoutumés de voir des gains & des pertes bien plus conſidérables.

Mais laiſſons là des folies qui ſont de nature à n'être pas contagieuſes! Cherchons les monuments des vertus pratiques de la vie ordinaire, pour en orner les tableaux de converſation de la claſſe civile. Les vertus obſcures, pourroit-on m'objecter, ne ſont intéreſſantes que pour l'homme du commun: cette objection ne ſeroit pas capable de me faire abandonner ma théſe. Ceux qui connoiſſent le train du monde ſavent fort bien que nous ne dépendons que trop ſouvent de ceux qu'on nomme les gens du néant, parce qu'ils ont l'oreille des hommes puiſſans: nous ne ſaurions donc prendre trop de ſoin d'élever l'ame des petits, afin que l'utilité rejaillîſſe ſur les Grands.

Je ne parle pas maintenant des Peintures de converſation du genre noble, pour les oppoſer, ſuivant leur dignité, aux tableaux d'hiſtoire du ſtyle élevé:

plu-

plusieurs assemblées solennelles des Etats de Hollande, peintes par ordre de la République, offrent des exemples estimables de ce genre. Mon zele se borne à faire donner la préférence aux sujets, qui parlent au cœur & qui font naître la réflexion dans l'esprit des enfants à la vue des peintures qui représentent des actions de bienfaisance & de magnanimité des peres. En un mot je voudrois qu'on donnât plus d'élévation aux tableaux de famille, & même aux simples morceaux de conversation. L'art y gagneroit des Peintures de portraits historiés.

Le Héros Bourgeois paroît inconséquent à quelques uns pour la tragédie: mais il s'en faut bien qu'il le soit, dès qu'il nous offre le tableau des malheurs domestiques. Tel est le sentiment de Diderot, tel est aussi celui de Jean Elie Schlegel qui, avant le Critique Français, avoit divisé la tragédie en héroïque & en bourgeoise. Quelle preuve plus convainquante que ce genre nous intéresse, que la Miss Sara Sampson d'un Lessing? Or si, comme je crois, les tableaux de conversation dans la Peinture sont les pendants des pieces comiques du Théâtre: ils peuvent tout aussi bien, que la comédie sérieuse, nous offrir d'une maniere intéressante les vertus graves & les devoirs austeres des hommes. Que la Peinture fasse naître ou un Destouches ou un Diderot! — Ainsi l'action vertueuse d'un honnête

citoyen

citoyen, traitée avec art dans un tableau de famille, ſera plus intéreſſante pour les parents, que toute autre repréſentation où les figures ſont dans l'inaction. Si le vicieux en contraſte avec le vertueux fortifie encore l'émotion, le tableau eſt parfait.

Je ſuppoſe en ceci, qu'on aura le même motif qui avoit porté un du Verrier à avoir le buſte de ſon ami Boileau de la main de *Girardon*. Nous ériger nous-même ces monuments, ce ſeroit flatter notre vanité, & paroîtroit auſſi abſurde que la manie de pluſieurs Romains qui, pendant un tems ſe faiſoient dreſſer des ſtatues ſur la place publique. Heureuſement Scipion Naſica débaraſſa Rome de ces monuments de la folle vanité. Mais l'objection ne trouve pas lieu dans le cas en queſtion: j'ai ſuppoſé des caracteres vrais, ſenſés & vertueux.

Mais, me direz-vous, qui eſt-ce qui pénétrera l'obſcurité de ces faits particuliers? Que l'hiſtoire en reſte obſcure au grand nombre, il n'importe: il ſuffit qu'elle ſoit claire pour la famille. Qu'elle ſoit auſſi inconnue que l'eſt pour nous l'hiſtoire de la fille Mennonite, dans un tableau, de la main de *Jean Steen!* Mais un *Steen* ou un *Gerard Dow* n'a qu'à peindre un événement. Auſſitôt on s'informe des circonſtances, & on les répand. Qui eſt-ce qui a oublié en Hollande la mere de *Gerard Dow*, depuis que cet Artiſte l'a peinte; qui eſt-ce qui ne

veut

veut pas avoir ſon portrait, depuis qu'un *Wille* l'a gravé? Que la main ſavante du Maître immortaliſe des actions, qu'elle érige des monuments à la vertu! Pline l'ancien dit de la Peinture, qu'elle annoblit ceux qu'elle juge digne d'être tranſmis à la poſtérité.

Je ne ſortirai pas du domaine des Beaux-Arts pour chercher des exemples, propres à éclaircir les principes que j'établis.

Je me rappelle dans l'inſtant une belle action de Boileau; ce Poëte, ſachant que le célèbre Patru étoit obligé de vendre ſa Bibliothéque, la lui acheta un tiers de plus qu'on ne lui en offroit, & lui en laiſſa la jouiſſance jusqu'à ſa mort. Je me repréſente Racine qui veut avoir la figure du Poëte, dans la ſituation la plus avantageuſe de ſa vie. Quelle époque plus digne d'être remarquée & d'être préſentée à ſa famille, que ce trait de l'hiſtoire de ſon ami? L'invention de l'Artiſte nous offriroit Boileau dans la premiere chambre de Patru, & elle nous montreroit la Bibliothéque dans l'enfoncement. Le Poëte généreux, une main appuyée ſur un bureau, où l'on voit étalé le catalogue des livres, fait un geſte de l'autre, comme ne voulant pas recevoir la clé de cette Bibliothéque: Patru, pénétré de reconnoiſſance, avance une main pour lui faire prendre cette clé, & de l'autre lui montre

les

les livres. Quelques détails pratiqués sur une table pouroit indiquer le montant du marché. Une parente du savant, surprise, attendrie de ce procédé honnête, pouroit encore contribuer à remplir le grouppe. Et même le manque d'un plus grand nombre d'acteurs sur la scene du tableau, loin de nuire à l'action, ne lui donneroit que plus de noblesse.

Je vais vous conduire en esprit de la Bibliothéque d'un savant dans le cabinet d'un Peintre & dans l'attelier d'un Sculpteur. Les tableaux que vous voyez représentent des Artistes qui travaillent d'après le modele. Vous croyez peut-être que les personnages qui frappent vos yeux dans ces compositions sont les Peintres de Vienne dont vous avez vu les portraits dans les deux tableaux que *Jamneck* a fait pour le cabinet de votre ami [t]. Je devrois vous laisser dans votre opinion: vous avez pour vous la vraisemblance, & j'ai pour moi un nouvel exemple, combien ces sortes de tableaux peuvent devenir intéressants étant traités de cette maniere. Mais ce que je présente ici à votre imagination, est une véritable Académie, dont les fondateurs sont désignés par les principales figures de la composition. N'y cherchez point la pourpre & l'hermine, ni les autres attributs des Princes.

Au

t Eclaircissements historiques &c. p. 311.

Au frontiſpice de l'Horace qui vous accompagne dans vos promenades ſolitaires, vous trouverez les noms de ces fondateurs. Ce ſont les freres Foulis, Libraires à Glaſgow.

Une vertu bourgeoiſe, dont la pratique répand du luſtre ſur les Potentats a produit dans cette ville une école de Peinture & de Sculpture. Les freres Foulis *a*, ont ſi bien fait par leurs procédés généreux, que pluſieurs Négociants ſont entrés dans leurs vues patriotiques & ont contribué à cette entrepriſe utile. Dépouillés de tout préjugé national, ils y ont appellé un habile Peintre François pour enſeigner les éléments de ſon art: leurs ſoins ſe ſont dirigés d'abord à fournir l'Académie de modeles de tous genres. Les fonds ſont toujours indiſpenſables pour ces ſortes d'établiſſements, ſi l'on ne veut pas voir échouer toute l'entrepriſe. Ces généreux citoyens ont tout arrangé, & tout prévu. La figure allégorique de la Prévoyance, que le *Brun* a exécutée à Verſailles, mériteroit d'être gravée à la tête des patentes ou des proſpectus de toutes les fondations de cette nature. Mais il me ſuffit, de vous expliquer ma thèſe par le ſujet d'un tableau moral repréſentant des vertus civiles. Que cette

a Dangeul, Remarques ſur les avantages & les déſavantages de la France & de la Grande Bretagne par rapport au Commerce, &c. p. 146.

cette compoſition ne ſoit belle, ne ſoit intéreſſante que pour la ville de Glaſgow, qu'importe! Puiſſe l'imitation de ce ſujet nous donner un pendant, & renfermer la même beauté, le même intérêt pour quelque autre ville. Pour le progrès des arts, je ſouhaiterois que nous euſſions beaucoup de villes riches & commerçantes qui vouluſſent s'approprier cette idée.

Les traits touchants de la reconnoiſſance embelliſſent le caractere moral de *François Mieris* [x] comme les fineſſes délicates de ſon talent ornent les tableaux qui ont fait ſa réputation. Pourquoi ne nous attacherions nous qu'à connoître les traits qui caractériſent le talent, ſans nous embaraſſer de ceux qui peignent l'ame. La gratitude auroit dû porter le meilleur diſciple de ce Peintre, à tracer ſur la toile le fond de cette aventure. L'Artiſte ne prendroit pas le moment où *Mieris*, tombé dans un canal bourbeux, en eſt retiré par un ſavetier & ſa femme: encore le tableau ne déplairoit-il pas aux Amateurs d'un certain genre, aux partiſans des aventures d'un Lazarille de Tormes. Il choiſiroit plutôt l'inſtant, que le Peintre paroît dans la chaumiere de ſes libérateurs qui ne le connoiſſent pas,

x V. La Vie des Peintres Flamands &c. de M. Deſcamps Tom. III. p. 18.

pas, & qu'il leur préſente un tableau précieux pour leur marquer ſa reconnoiſſance. Sur le devant de la compoſition, il repréſenteroit l'honnête *Mieris*, donnant ſon tableau de la main droite, & appuyant la main gauche ſur ſa poitrine. Il embelliroit l'étonnement de ces bonnes gens par l'expreſſion des ſenſations mixtes. La différence des habillements ſuffira pour ne pas induire le ſpectateur en erreur & lui faire croire que le Peintre vend ſon tableau. On apperçoit le canal ſur le côté. C'eſt aux connoiſſeurs de l'Allégorie à décider, s'il ne ſeroit pas bien de pratiquer ſur les bords de ce canal une couple de cigognes, ſymbole de la reconnoiſſance: c'eſt à eux à nous dire ſi la reconnoiſſance d'un honnête citoyen, mérite la peine de leur être préſentée dans une peinture. Pour le complément de l'hiſtoire, il étoit eſſentiel que l'Artiſte adreſſât ſes Libérateurs à un Curieux, en cas qu'ils vouluſſent vendre le tableau dont il les gratifioit. Le cabinet de Peinture d'un Amateur, & les deux époux qui reçoivent le prix conſidérable du tableau en queſtion fourniroient, le ſujet d'un pendant, ſuſceptible d'une compoſition agréable. L'Artiſte en traitant cet événement, peut donner à ſes perſonnages le caractere des paſſions douces, par le mélange de la joie & de l'admiration. Je vous ai dit plus haut que *Daniel Gran* a introduit dans le tableau qui repréſente la charité

de Ste. Elisabeth [y], un jeune enfant qui, après avoir reçu une piece d'or, la considere avec l'expression naïve de la joie & de l'admiration. Toujours est-il vrai que ces sortes de tableaux intéresseront plus que ne font les représentations ordinaires des Flamands, en ce qu'ils offrent, par l'attrait de l'art, l'action vertueuse de l'Artiste, & la rendent plus agréable aux amis de cette double beauté.

Quand je vois un morceau de nuit de *Gerard Dow*, où l'Artiste éclairé par la lumiere d'une lampe dessine d'après le modele ou tient Académie: mon imagination s'empresse à me représenter ce jeune homme vertueux qui étoit déja assez habile pour seconder son Maître accablé d'années & d'infirmités & pour continuer à sa place les leçons académiques. Dans un tableau destiné à nous retracer le cœur sensible du jeune Artiste, je le vois comment tout transporté de joie, il remet tout le gain à son Maître, l'oblige à l'accepter; je vois comment le vieillard attendri ne veut prendre que la moitié de l'argent. Le sort de ce jeune Artiste, s'il n'a pas un rapport immédiat à la Peinture, est fait pour intéresser les ames sensibles. Victime d'une frayeur soudaine il mourut à la fleur de son âge, & la reconnoissance du vieillard pénétré-

[y] Ce tableau se voit à Vienne, dans l'Eglise de St. Charles Borromée.

pénétré [z], accompagne encore le souvenir du jeune homme sensible. Il s'appelloit *Mylius* [a].

Je compte sur les richesses des arts d'imitation: le fonds en est inépuisable. Ces richesses peuvent-elles être mieux employées qu'à embellir les traits de la vertu dans une composition pittoresque bien entendue! Me ferois-je trompé dans mon calcul! —

z *Paul Chrétien Zink*, fils d'un Orfévre de Dresde, & frere puîné de *Chrétien Frederic Zink* qui s'est fait connoître avantageusement à Londres par ses peintures en émail, s'étoit établi à Leipzig où il avoit formé une école de dessin. Il perdit la vue en 1756, & mourut en 1770 âgé de 84 ans.

a *Mylius* fut un Eleve de *Zink*. Une heureuse physionomie annonçoit la candeur de son ame. La bonté de son cœur fut la cause de sa mort. Pendant la derniere guerre, il étoit allé porter des médicaments non loin de Leipzig au pere d'un de ses amis. Il avoit voulu se charger de cette commission, pour tirer d'inquiétude cet ami qui n'avoit pu s'acquitter de ce devoir, parce qu'il étoit malade lui-même. Mylius, à son retour, fut arrêté par les Prussiens, sous prétexte qu'il n'avoit point de passe-port, & conduit devant le Commandant de la ville, le Général Hausen, qui le maltraita de paroles & qui, le déclarant espion, le fit mettre en prison au pain & à l'eau. Il ne recouvra sa liberté qu'à la sollicitation de la Duchesse de Courlande pour lors établie à Leipzig. Sa sensibilité naturelle ne put supporter de si rudes atteintes. L'ame flétrie par tant de mauvais traitements, il mourut peu de jours après son élargissement. Il annonçoit des talents pour le dessin. J'ai vu de lui un portrait de Gellert au crayon noir, fait avec esprit.

Si cela étoit, je fuirois un art inutile, pour ſuivre les charmes de la Poëſie, elle qui m'offre ſous les traits ſimples du *pauvre Matelot* [b] la reconnoiſſance & la vertu dans un des plus beaux tableaux.

[b] Ce conte ſimple & touchant de Gellert ſe trouve traduit dans le Ier Vol. du *Choix de Poëſies Allemandes.*

Les Portraits & les morceaux de fleurs n'ont pas beſoin d'être traités dans un article à part. Dans le cours de cet ouvrage, on a remarqué les choſes néceſſaires ſur ces deux objets. En tout cas, nous renvoyons le Lecteur curieux de s'inſtruire, à la belle diſſertation de M. *Cochin ſur les jugements divers par rapport à la reſſemblance des Portraits.* Ce morceau ſe trouve traduit en Allemand dans le Journal intitulé: *Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften VIII. B.* Il ſeroit à déſirer que M. *Cochin* voulût donner un recueil de toutes ſes remarques ſur les arts; il obligeroit également les Artiſtes & les Amateurs.

CHA-

CHAPITRE XXXII.

De l'Allégorie.

L'art du Peintre & du Sculpteur, perdroit ſa reſſemblance avec l'art du Poëte, & ſe verroit dépouillé d'un de ſes plus beaux privileges, ſi on n'accordoit pas à l'un & à l'autre le pouvoir de repréſenter par des images ſenſibles, les choſes qui ne tombent pas ſous les ſens. Moyennant l'artifice de rendre les formes extérieures, on imprima aux monuments les plus anciens les qualités & les attributs des Divinités païennes. Les images de Vénus & de Minerve furent les types & les repréſentations de l'amour & de la ſageſſe. Donnoit-on la tortue ſédentaire à Vénus pour ſymbole, on entendoit ſous cet attribut l'amour chaſte & céleſte. Par les images d'un Hercule & d'un Théſée on transmettoit à la poſtérité, non ſeulement un monument précieux de ces Héros, mais encore on perpétuoit la mémoire de la valeur, & le ſouvenir de l'extirpation des ſcélerats & des monſtres. C'eſt ainſi que dans ſon origine la repréſentation de la vertu, ſous des perſonnages connus, n'étoit ſujet à aucune ambiguité, & l'antiquité étoit la caution la plus ſûre de l'Artiſte.

La néceſſité de ces ſortes de repréſentations, ouvrit une vaſte cariere à l'eſprit actif, qui s'égaroit aſſez ſouvent dans les eſpaces imaginaires, lorsque cette néceſſité n'avoit plus lieu. Les Divinités païennes, conſidérées comme les images des vertus, devoient paroître abſurdes dans les circonſtances où notre Religion & nos mœurs choiſiſſoient les ſujets. Vous trouvez cette diſconvenance dans la Luſiade du Camoëns: le Poëte, pour appaiſer une tempête furieuſe a recours à l'aſſiſtance de Vénus & au ſecours du Pere Eternel. L'amour, ou la bienfaiſance, pour m'en tenir à un ſeul exemple, parut ſous une autre image: pour avoir l'air Chrétien, ce n'étoit plus Vénus, c'étoit la Charité. Les Artiſtes la repréſentoient ſous la forme d'une mere tendre, entourée de ſes enfants.

On continua d'inventer des ſignes caractériſtiques, lorsqu'on vouloit perſonnifier les vertus & les vices ſans avoir recours à la Théologie des Païens & aux monuments des tems héroiques. Le plus ou le moins de clarté acquit à l'uſage des compoſitions allégoriques plus ou moins de partiſans. Il eſt vrai, on a vu des gens qui ont cherché dans l'obſcurité même la plus grande fineſſe de l'eſprit. Ils ont oublié qu'on a repréſenté l'Allégorie ſous une figure ſymbolique, couverte d'un voile, mais non pas cachée à nos regards. Inſenſiblement les inventions arbitraires & chymériques prirent le deſſus;

&

& la désignation symbolique auroit banni enfin le sentiment d'un des arts le plus beau, si elle avoit voulu remporter la gloire de la profondeur. Qu'a-t-on besoin de sentir, lorsqu'on peut expliquer?

Mais que résulte-t-il, quand l'Artiste, mystérieux comme l'Egyptien, & suffisant comme tout mauvais Peintre ou tout mauvais Poëte, lâche la bride à son imagination? Il invente des énigmes, ou comme dit *du Bos*, des chiffres dont personne n'a la clef, & même peu de gens la demandent. Tel étoit, comme je l'ai déja dit, le cas de plusieurs tableaux de *Liberi*. Ce ne sont pas les idées recherchées de ce genre qu'on loue le plus dans les compositions pittoresques de *Pietro Testa*. Il est des Galimathias en Peinture aussi bien qu'en Poësie, dit encore M. du Bos.

Il me semble que dans les arts imitatifs, l'Allégorie est en droit d'exiger tout ce que le trope de ce nom, ainsi que toute autre figure exige dans la Rhétorique. Rien ne semble mieux appuyer ma thèse, que le terme que j'emprunte de la Rhétorique comme une hypothèse; il faut que les tropes soient claires, par conséquent il faut qu'ils ne soient pas trop recherchés; il faut que la liaison du signe & de la chose signifiée, ait la propriété que la Rhétorique exige du rapport entre la signification figurée & la signification réelle; il faut se servir

avec grande discretion des tropes, de peur de devenir obscur par un usage trop fréquent. Quand l'Allégorie est une métaphore continue, & quand il faut que je finisse un discours allégorique comme je l'ai commencé, ma proposition, s'il m'est permis de continuer le parallele, répand un jour également lumineux sur l'Allégorie pittoresque; il ne faut pas que je passe d'un sujet à l'autre, c'est à dire il ne faut pas que je mêle les images allégoriques, comme des personnes coopérantes, avec les images historiques. Lorsqu'au contraire les personnages allégoriques, qui sont encore tels aujourd'hui, ont été introduits dans l'histoire fabuleuse comme des personnages alors agissants, ce n'est plus une exception, c'est un cas tout différent qui ne souffre aucune difficulté. C'est ainsi que la petite ode d'Anacréon, l'Amour réfugié chez ce Poëte, fournit une pensée aussi judicieuse qu'agréable au pinceau d'*Antoine Coypel.*

Les Critiques, pour mettre un frein à l'esprit de singularité, & pour bannir de l'art les rapports tirés de trop loin, ont demandé de certaines qualités de l'Allégorie. L'invention Allégorique, dit de Piles [c], exige trois qualités. La premiere est d'être intelligible; la seconde est d'être autorisée; la troisieme est d'être nécessaire pour éclaircir un point de l'histoire.

Un

[c] Cours de Peinture.

Un myſtere légérement voilé a bien le don de nous plaire, mais non pas un myſtere impénétrable. Le dévelopement de ce ſecret charme notre eſprit; & la confiance que le Peintre paroît avoir eu en notre pénétration flatte notre amour propre. Je dis plus: nous n'aimons à nous occuper qu'autant qu'il eſt néceſſaire de nous détourner un peu de notre pente naturelle à la pareſſe, ſans y renoncer entierement [d]. Dans les objets relatifs aux beaux arts, notre eſprit veut être réveillé, veut être entretenu dans un agréable exercice, mais il ne veut pas être fatigué par une trop grande contention. Par cet exercice nous n'entendons pas l'application des connoiſſances ou des principes de l'art qui doivent être familiers préalablement à un vrai connoiſſeur, & qui du moins ne doivent pas exiger une grande contention d'eſprit pour juger une compoſition pittoresque. Les Beaux-Arts abandonnent cette gloire acquiſe

[d] „L'eſprit aime à voir ou à agir, ce qui eſt la même „choſe pour lui: mais il veut agir ſans peine. — Il eſt „actif jusqu'à un certain point, au de-là très-pareſſeux. „D'un autre côté, il aime à changer d'objet & d'action. „Ainſi il faut exciter en même tems ſa curioſité, ménager „ſa pareſſe, prévenir ſon inconſtance." Réflexions ſur la Poëtique §. V. Ce que M. de Fontenelle dit ici de la Poëſie, n'eſt pas moins applicable à la Peinture: dans l'une & l'autre il faut que nous tirions les conſéquences des principes, que nous fournit la connoiſſance du cœur humain. Voyez auſſi: *Diſcours ſur le Dialogue de Remond de Saint-Mard.* Tom. I.

acquiſe avec tant de peine aux ſciences ſpéculatives. Nous ſommes en droit d'exiger de l'Artiſte des connoiſſances infiniment plus eſſentielles, que de ſavoir les ſignifications myſtiques & ſouvent incertaines de quelques Ecrivains. Et de quelle autorité lui impoſerions-nous l'obligation de s'embarraſſer l'eſprit de choſes qui, n'étant que des ſignes arbitraires, contiennent peu pour le langage des paſſions, trop pour la réflexion, & rien pour le goût.

Lucien nous inſtruit de quelle maniere *Apelle* a peint la Calomnie & ſon cortege. Le Peintre ne s'eſt pas peint lui-même; l'image de l'Innocence plaintive eſt repréſentée ſous les traits d'un jeune homme ſuppliant, que la Calomnie traîne par les cheveux devant un juge prévenu. Toute la compoſition étoit allégorique. Mais pourquoi nous diſſimuler qu'il ſe trouve dans ce fameux tableau, quelques perſonnages allégoriques de la ſuite de la Calomnie, qui auroient beſoin d'un Commentateur? Ou Lucien, pour abréger ſa narration, n'aura-t-il pas mieux aimé laiſſer quelque choſe à deviner aux Critiques futurs, que de s'arrêter à l'explication des figures ſymboliques? Je ne prétens point plaider la cauſe de l'obſcurité qui règne dans certains tableaux allégoriques, où le ſens eſt couvert quelque fois d'un voile impénétrable. Mais ſouvent cette obſcurité n'a point d'autre principe que la pareſſe du ſpectateur dont l'eſprit, dépourvu

des

des connoiſſances néceſſaires, ne ſe conduit que paſſivement; il n'agit activement que lorsqu'il eſt pouſſé par l'intérêt perſonnel. Ces Connoiſſeurs ſoi-diſants vous demanderont ce que ſignifie le petit enfant nud qui déchire un ſerpent dans le beau tableau de *Luc Jordane*, repréſentant Hercule & Omphale, & ce que fait cette femme qui préſente un miroir à la Princeſſe [e]. Ils trouvent de l'obſcurité dans les hiſtoires les plus connues. Tite-Live eſt auſſi étranger pour eux qu'Hierapollo: & Plutarque ne leur eſt pas plus connu comme Hiſtorien des hommes illuſtres de l'Antiquité, que comme Auteur du traité d'Iſis & d'Oſiris, où il diſcute les ſymboles & les hieroglyphes des Egyptiens.

Puisque nous ſommes ſur ce chapitre que vous dirai-je, mon ami, des Hieroglyphes tropiques & ſymboliques des Egyptiens, relativement à l'art? L'on ſait que les Hieroglyphes tropiques étoient toujours obſcurs par l'imperfection de la choſe même, & les Hieroglyphes ſymboliques l'étoient par l'artifice des Prêtres. Les Hieroglyphes peuvent plaire à des Savants infatigables dans leurs recherches, où à ces Erudits, qui n'oſeroient ſoupçonner les monuments antiques de porter les traces d'une triſte ſuperſtition & les effets d'un ſoleil brûlant.

[e] Recueil d'Eſtampes de la galerie de Dreſde, Tom. I. pl. 40.

brûlant. Aujourd'hui les Hieroglyphes ne me paroiſſent pas devoir figurer plus dans les arts du deſſin, qu'ils ne figuroient chez les Grecs & les Romains qui n'en faiſoient uſage qu'avec la plus grande diſcretion. Et encore cet uſage, en vertu des loix du coſtume, aura beſoin d'être modifié ſuivant notre religion & nos mœurs. Je ne diſcuterai pas à préſent, relativement à cet objet, ce qui pouroit être favorable ou défavorable à l'effet par rapport à la compoſition pittoresque.

Les Hieroglyphes ſont même entierement bannis des deviſes [f] où cependant, ſelon la règle des emblêmes, l'image & l'inſcription concourent à former un ſens & où par conſéquent il y a mille moyens pour éviter l'obſcurité.

Nous choiſirons parmi ces images celles qui ceſſent, par les explications des Anciens, d'être des énigmes: les monuments de l'hiſtoire nous apprennent bien l'art de les exprimer avec clarté pour la raiſon, de les rendre avec intérêt pour le cœur, & de les exécuter d'une maniere ingénieuſe pour l'eſprit.

Par

f „On n'y doit pas même ſouffrir ceux qui tiennent de „l'énigme & ont une ſignification hieroglifique, quelques „ſpécieux qu'ils ſoient d'ailleurs & quelque belle figure „qu'ils faſſent dans le champ de la Deviſe.“ C'eſt ainſi que s'exprime ſur ce ſujet le Jeſuite le Moine, dans ſon Traité *de l'Art des Deviſes*, L. III. Ch. 5. pag. 95. (à Paris 1665. 4to.)

Par exemple les fameuſes ſtatues de Mercure & d'Hercule, qui décoroient jadis l'entrée des écoles de la Grece [g] pouroient ſervir encore aujourd'hui à nous offrir l'image de la plus haute perfection de l'homme durant cette vie, conſiſtant dans l'exacte harmonie de la beauté, de l'élévation de l'eſprit & de la force du corps. Les Anciens ont ſouvent réunis les deux images dans une ſeule ſtatue. Si l'Artiſte ſonge à aller plus loin, & à exécuter de ſa tête de ces ſortes *d'Hermeracles*, ſi recherchés par les Anciens, notamment par Cicéron [h], qui chargea ſon ami Atticus de lui en acheter en Grece, on ſent bien que s'il veut être intelligible, il doit chercher dans l'Antiquité un modele connu par les Amateurs.

S'agit-il au contraire de nous offrir un tableau des paſſions, l'hiſtoire de Cléopâtre Reine de Syrie, ſi connue par la Tragédie de Rodogune de Corneille, nous préſentera, dans l'attentat de cette mere contre ſes fils, un monument plus ſenſible de la haine, que ſi, à l'exemple des Egyptiens, nous allions prendre pour l'emblême de cette paſſion, un poiſſon qui, ſelon l'explication de Plutar-

g V. Hiſtoire critique de la Philoſophie, par Deslandes Tom. I. Ch. XVI. §. 4.

h *Cicero L. II. Ep. 6. 7. 8.* Les Remarques ſur le I. Vol. du *Muſeo Capitolino, Roma MDCCXLI.* répandent le plus grand jour ſur cette matiere. p. 6. &c.

Plutarque [i], fait allusion à la mer, c'est à dire à Typhon qui avale le Nil.

Les partisans de l'Allégorie sont d'accord avec ceux de l'Histoire en ceci, que la Peinture, après avoir donné l'expression sensible au tableau, après avoir réveillé les sentiments intimes de l'ame, devroit avoir soin de laisser quelque chose à la réflexion dans les accessoires de la composition.

Lisez, mon cher ami, la description que nous a donnée M. Wille, des deux bustes peints en pastel par Raphaël Mengs, dont nous avons parlé plus haut [k]. C'est ainsi que la belle description de la Stratonice de *Laireſſe* par M. Winkelmann, est le résultat des réflexions les plus profondes sur l'art. Je ne crains pas de dire que cette description & l'inspection de ce tableau, nous en apprennent plus, que les préceptes raisonnés de cet Artiste qui, dans ses éléments de Peinture & dans quelques exemples qu'il y a insérés, a poussé les notions de l'Allégorie jusqu'à une sorte d'Hieroglyphique.

Si les accessoires dans un tableau sont symboliques, c'est à l'Artiste à les subordonner & à les rendre intelligibles. Autrement on diroit de ces

[i] V. Traité d'Isis & d'Osiris. Voyez aussi les Voyages du D. Shaw (à la Haye 1743. 4to.) Tom. II. Chap. V. p. 107.

[k] Voyez à la page 267 la note *r*.

ces ornements dans les tableaux, ce que Fenelon dit des embelliſſements dans les morceaux d'Eloquence: *Tout ornement qui n'eſt qu'ornement, eſt de trop.*

Un des plus judicieux Critiques François [1] n'a admis l'uſage des perſonnages allégoriques qu'autant qu'ils ſont reçus depuis longtems, qu'ils ont acquis le droit de bourgeoiſie parmi nous. Dans les compoſitions hiſtoriques, ils ne doivent avoir d'autre emploi, que d'indiquer les propriétés des perſonnes réelles. C'eſt ainſi, par exemple, qu'une Minerve, placée à côté d'un Prince, ſera ſimplement le ſymbole de la ſageſſe. Pendant que Vénus & Vulcain, d'après les idées que nous nous ſommes faites de ces Divinités fabuleuſes, ſont des perſonnages hiſtoriques dans les aventures d'Enée. Mais ſi l'on vouloit aſſocier les Divinités fabuleuſes aux perſonnages hiſtoriques & les placer dans une époque où ces êtres imaginaires ont perdu toute croyance, ce ſeroit une faute manifeſte contre la chronologie. Cette faute ne ſe rencontre pas dans le tableau de la mort de Didon, quand Iris, employée comme un perſonnage hiſtorique, vient couper le cheveu fatal de cette Princeſſe. Au contraire l'Abbé du Bos reprend *Rubens* d'avoir introduit des Tritons & des Néréides dans ſon tableau

[1] V. *Réflexions critiques de du Bos.* T. I. Sect. XXIV.

tableau du Luxembourg qui repréſente le débarquement de Marie de Médicis à Marſeille. A mon avis ce ne ſont là que des ſymboles & des types de la mer: ils ne ſont pas plus énigmatiques, que le fleuve du Nil que *le Pouſſin* a introduit perſonnifié dans ſon tableau de l'Expoſition de Moïſe, & qu'il a ſupérieurement ſubordonné à l'action principale.

Mais cette ſage ſubordination devient un devoir dans les repréſentations de cette eſpece. On n'attend pas moins de diſcretion d'un *Raphaël*, de la main de qui on vante parmi les tréſors de l'Eſcurial [m], un tableau qui repréſente la fuite en Egypte, & le fleuve du Nil placé ſur le côté. Comme, dans la deſcription de cette Peinture, on n'entre dans aucun détail, je ne ſaurois fixer le mérite des acceſſoires; mais je ne doute pas que le Peintre n'y ait repréſenté le fleuve couché ſur le rivage en forme d'une ſtatue. Le Nil repréſenté de cette maniere, offrira un ſymbole plus convenable, que s'il l'avoit introduit, comme un perſonnage allégorique vivant, dans un ſujet qui nous met devant les yeux un événement ſi ſaint. *Ici ne ſoyons que Chrétiens, ailleurs nous ſerons ſavants!* auroit dit dans cette circonſtance notre Opitz à ſon ami le Peintre Strobel, plus connu par l'amitié du

[m] *Deſcripcion del monaſterio de St. Lorenzo del Eſcorial. Madr. 1681. in-Fol. I.*

du Poëte que par ſes ouvrages. Mais il eſt moins queſtion ici de la délicateſſe de conſcience que des préceptes de bienſéance. — Que deviendra la convenance, que deviendra la vraiſemblance, ſi j'introduis le fleuve perſonnifié dans un ſujet de l'hiſtoire ſacrée: ſi mon tableau eſt deſtiné pour une Egliſe qui eſt fréquentée par d'autres gens que des hommes inſtruits? Aucun de ces inconvénients n'aura lieu, ſi j'introduis dans ma compoſition une ſtatue de pierre de cette eſpece, & ſi je place la ſcene dans un pays reconnu païen. L'image reſte un attribut caractériſtique; l'Artiſte a atteint ſon but, & ouvert, par la diverſité des objets, un vaſte champ pour l'art. Ne craignez-vous pas, mon cher ami, que j'aille vous faire la deſcription d'une ſtatue, que je place cette ſtatue, comme figure acceſſoire, ſous des arbres touffus, & que je faſſe jouer ſur ſa tête & ſur ſes épaules l'ombre du feuillage éclairé par les rayons du ſoleil. Oh! non, je ſonge à ma juſtification.

Tout ce que j'avance ici, ne contredit-il point ma conceſſion au ſujet des Néréïdes que *Rubens* a introduit dans une hiſtoire effective? Le Nil perſonnifié de *Raphaël* eſt-il moins un ſigne diſtinctif du fleuve, que les Néréïdes ne ſont un ſymbole de la mer? Ni celui-là ni celles-ci ne ſont pas repréſentés comme des Divinités païennes effectives:

quand Haller nous dit : *Tandis Mars vient nous montrer d'un nuage de fumée, dont les étincelles couvrent déjà l'air la nuée*, nous ne trouvons dans cette image que l'idée ridicule de la guerre que le Poëte a personnifiée.

En recommandant la modération sur cet article, je demeure d'accord sur tout cela par rapport aux Poëmes et aux Tableaux profanes. Mais la pensée de Haller, devoit-elle avoir sa place dans un Poëme sacré. Le Poëte devoit s'avoir en garde de se servir de cette image. Optez ne s'est pas toujours abstenu de ce mélange. Souvent ses compositions portent l'empreinte de son siècle.

C'est dans l'observation de la convenance que se distingue le jugement de l'Artiste, aussi que le goût de l'Architecte. Dans l'Apothéose d'Hercule que *le Moine* a peinte au plafond du grand salon de Versailles, il ne s'agit que de résoudre cette question : Si le fait que le Peintre a traité convient à un édifice royal? La fameuse esquisse dans cette composition pour le Cardinal Hercule de Fleury *, & considérée comme une idée accessoire, ne fera jamais

* M. Winkelmann, dans ses *réflexions sur l'imitation des ouvrages grecs*, avance que la composition de *le Moine* n'est qu'une froide allusion au Cardinal Hercule de Fleury. Rien de moins surprenant que cette critique, de l'Auteur y décèle la prévention nationale : „Pardonne, dit-il les „Auteurs

jamais capable ni d'augmenter ni de diminuer le rapport capital entre le sujet de la Peinture & le lieu assigné à cette Peinture. Considérée sous ce point de vue, je ne vois pas ce qui pourroit exclure Hercule, comme l'image de la valeur, de décorer le palais d'un Monarque à qui la nature attribue plusieurs qualités de ce Héros : l'histoire d'Hercule sera toujours intéressante pour le spectateur, soit qu'il envisage son Apothéose suivant la Fable, soit qu'il considere l'image de la valeur selon l'Allégorie. Du moins *le Poussin* n'a pas fait difficulté de peindre dans le grand salon du Louvre, la naissance & les travaux d'Hercule [f].

Mais quand l'Allégorie, figurée par un athlete nu, seroit la plus intelligible du monde, quand on retrouveroit le genie d'un *Agesias* [g] dans la

 forme

„Auteurs du Journal étranger, ne cherche ni ne fera „entre aucun, & nous nions affirmer que jamais on est „dans ce beau jour, on ne pense ni à l'Eternité de la „Fable, on est uniquement occupé de soi, & on admire „en conséquence l'élevation du génie, la tendresse du „sentiment, & le courage de la Nature. Toute autre idée „accessoire gâteroit cette composition, & la matérialiseroit dans l'esprit des spectateurs." *Journal Etranger* Janvier 1756.

[f] Dans une des grandes salles du Château Electoral de Düsseldorf, on trouve ce même sujet traité par *Lemoine pere*.

[g] Agesias, Sculpteur d'Ephese, est Auteur du fameux Gladiateur de la *Villa Borghese*. V. *Villa Borghesh*. p. 107. &

ſtatue moderne, elle ſeroit toujours déplacée, ſi cette ſtatue ſervoit à décorer le tombeau d'un Capitaine Chrétien dans une de nos Egliſes.

Singula quaeque locum teneant ſortita decenter.

Je pourois vous citer le Spectateur anglois [q] & une circonſtance curieuſe rapportée par un de vos Auteurs favoris [r], au ſujet du goût bizarre qui règne dans quelques monuments érigés dans l'Egliſe de l'Abbaye de Weſtmunſter. Rappellons-nous à ce ſujet les habitants d'Alabandée dont parle Vitruve, qui plaçoient les ſtatues de leurs Magiſtrats dans les places publiques, où ils faiſoient leurs exercices du corps, & celles de leurs Athlètes dans les endroits conſacrés aux aſſemblées de leurs Sénateurs.

Ici je parle en général des circonſtances où la perſuaſion pittoresque forme l'objet principal; je ne parle pas du ſujet le plus convenable des pierres gravées & des médailles, à l'invention desquelles la

& les Obſervations nouvelles ſur les ouvrages de Peinture, de Sculpture & d'Architecture, qui ſe voyent à Rome & aux environs, par Raguenet. Londres 1737. in-12. p. 27. Ainſi que Richardſon Tom. III. p. 554.

[q] A ce propos je me rappelle d'avoir vu un des plus beaux plafond de *Belluci* repréſentant le jugement de Pâris, à la Chapelle du Château de Benſperg. Il eſt vrai, dans ſon origine cette Peinture ornoit un grand appartement dont on avoit fait enſuite une chapelle.

[r] V. Hervey, Tom. III. Dialogue XVI.

la pénétration des Modernes ne peut s'exercer, que dans le goût des Anciens, pour trouver des Allégories analogues. Les savantes remarques de M. Winkelmann sont très-capables d'étendre nos connoissances par rapport à cette science. Je ne sais si l'on pouroit trouver un Revers plus heureux & plus convenable au buste de Gustave Adolphe pour désigner ce Héros mort vainqueur à la bataille de Lutzen, que la Victoire avec des aîles de papillon attachée à un trophée. Mais une Fortune endormie, qui prend des villes dans ses filets, une Fortune aveugle pour désigner les victoires de Timothée Capitaine Athénien, peut avoir été très-convenable à l'emblême d'une médaille, ou d'une pierre gravée; mais je doute que cette figure symbolique eut convenu à un tableau, destiné à représenter quelque chose de plus qu'une allusion allégorique.

Dans la Peinture allégorique les idées accessoires de l'esprit qui cherche toujours à rafiner, ne doivent jamais s'écarter de la nature: ce qui n'est pas possible, ne doit pas être peint. L'image des trois Graces est aussi ravissante dans une savante imitation, que dans la nature: & l'application allégorique d'une peinture gracieuse dans toutes ses parties, est aussi agréable qu'ingénieuse. Quand ce Philosophe de l'antiquité consacre à ces compagnes de Vénus l'endroit le plus apparent de son Académie, il veut

indiquer par là, que la Philoſophie la plus auſtere, loin de dédaigner de certains agréments, a recours aux Graces pour rendre la vérité plus aimable. Puiſſent nos Philoſophes ſacrifier aux Graces comme Speuſippe, ſucceſſeur de Platon, puiſſent nos Architectes mettre autant de décence dans leurs édifices, que ce Platonicien dans ſon élocution.

Nous n'adopterons ce principe, en oppoſition de ce qui précéde, que comme un exemple d'ornements ſymboliques bien adaptés. Il réſulte que pour un tableau allégorique le ſujet le plus convenable eſt toujours celui qui ne contredit pas la vraiſemblance & la perſuaſion du ſpectateur. C'eſt-là le but de toute peinture en général: l'art qui ſort de cette ſphere n'eſt plus en droit de nous plaire.

En conſéquence de cela les ſymboles intelligibles dans l'hiſtoire, & les compoſitions purement allégoriques, conſerveront toujours leur valeur. La critique, en proſcrivant le mélange des perſonnages allégoriques qui dans l'hiſtoire réelle paſſent les bornes des ſymboles, excepte de la proſcription les cas de l'hiſtoire du Paganiſme, où ces perſonnages allégoriques ſont introduits avec diſcrétion: elle permet enfin ce mélange, quand ces êtres fabuleux qu'on introduit comme des perſonnages réels, n'ont rien de contraire à la façon de penſer des Héros des tems où on place l'époque. C'eſt

ainſi

ainſi que paroiſſent les Amours aux nôces d'Aléxandre & de Roxane. D'après l'agréable deſcription que Lucien nous fait de ce tableau, l'Abbé du Bos, qui rapporte cette deſcription dans *ſes Réflexions Critiques*, regarde avec raiſon la compoſition *d'Aetion*, comme le modele, & en même tems comme la limite de l'Allégorie de cette nature. Nous pouvons ajouter, que dans toute cette compoſition nous trouvons la ſubordination obſervée : l'Artiſte doué de cette intelligence qui caractériſe l'homme de génie va rarement trop loin.

L'Inventeur le plus obſcur croit être intelligible dans ſes Allégories : dans l'embarras de rendre ſes idées, il pouroit être dans le cas de Sancho Panſa & s'écrier quelquefois : Dieu m'entend ? S'autoriſant de la licence poëtique, il trouvera néceſſaire à l'explication de l'hiſtoire, tout ce qu'il invente & qu'il n'explique pas. Il veut auſſi que l'Allégorie ſoit reçue par autorité : mais lui & ſes admirateurs lui donnent d'avance cette autorité. Que veut-on de plus ?

On ne prétend point diſconvenir que le Poëte & le Peintre ne puiſſent créer encore tous les jours de nouveaux perſonnages allégoriques. Avec cette reſtriction toutefois : *L'un s'il veut, l'autre s'il peut.* Les droits du Poëte & du Peintre ſont illimités, dès qu'ils ſeront en garde contre les écarts de

l'imagination, & qu'ils ſauront ſe rendre intelligibles. Homere n'eſt rien moins qu'obſcur, lorsqu'il donne des aîles aux ſonges. Mais auſſi à cet égard le Poëte à de grands avantages ſur le Peintre. Le Poëte donne d'abord une dénomination au perſonnage allégorique qu'il vient de créer: enſuite, puiſant dans les richeſſes de ſon art, il l'orne de toutes les qualités & de tous les charmes dont il eſt ſuſceptible, comme Boileau a fait en caractériſant la *Molleſſe*. Le Peintre qui invente une figure allégorique, eſt obligé de ſe contenter des ſignes emblêmatiques. Il placera par exemple, comme *le Brun*, ſa figure dans une nuée, puis, lui donnant en main un livre & un compas, il combinera cette figure avec l'action principale. Cela fait, le Peintre a rempli ſa tâche: c'eſt enſuite au ſpectateur à deviner que cette compoſition allégorique ſignifie la *Prévoyance* [s]. Ici la moindre obſcurité arrête tout court le ſpectateur, tandis que le Lecteur du *Lutrin* s'abandonne entiérement à la deſcription gracieuſe & pittoresque de la *Molleſſe;* enchanté de la beauté du tableau, il eſt bien éloigné de ſe rappeller les objections d'un Critique Allemand [t] qui prétend que ce perſonnage allégorique n'eſt pas à ſa place.

Dans

s Ce tableau qui fait partie de la grande galerie de Verſailles, porte pour titre: *Le Roi arme ſur mer & ſur terre*, & il eſt gravé par *Simonneau* & par *Cars*.

t V. *Schlegels VII. Abhandlung zum Batteux.*

Dans un tableau décrit par Mylord Shaftesbury [u], représentant le jugement d'Hercule, il en est de même de l'attitude de la Vertu, qui pose un pied sur un quartier de rocher détaché. Cette circonstance exprime d'une maniere bien plus obscure la puissance & le penchant qu'a la Vertu de monter dans l'Olympe, que lorsqu'on montre son temple bâti sur la cime d'une montagne escarpée. Un autre auroit cru qu'il manque quelque chose à cette composition, en n'y trouvant pas le marche-pied cubique, attribut ordinaire de la Vertu. La Poësie trouve au contraire une grande facilité d'éclaircir ces circonstances en apparence peu importantes & de leur donner une nouvelle valeur par la beauté des détails.

Les compositions purement allégoriques, offrent les plus grandes difficultés par rapport à la disette des images connues de l'antiquité, & arrêtent souvent tout court l'Artiste qui connoit le danger. Un exemple va éclaircir mon doute. Supposez, mon cher ami, que vous eussiez dessein de faire composer par votre Artiste une estampe pour être mise à la tête du catalogue de vos tableaux.

L'Artiste offrira la Peinture personnifiée, présentant un tableau à la Critique des beaux-arts, qui en

[u] V. *Shaftesbury Characteristicks*, III. partie, & *Bibliothek der schönen Wissenschaften. II. Band.*

en apprécie la compoſition à l'aide du miroir double que lui préſente la vérité placée dans les nuées. On dit que la vérité, repréſentée toute nue eſt auſſi choquante pour certaines gens, que les effets de cette Vertu ont été déſagréables pour d'autres. Pour ne choquer perſonne nous entourerons cette fille du Ciel de quelques nuages, ſans nous écarter du coſtume par rapport aux attributs caractériſtiques. La repréſentation de la Peinture perſonnifiée étant connue, l'Artiſte n'a pas beſoin de chercher pour cet objet une nouvelle invention. Mais quel parti prendre par rapport à la Critique? A quels caracteres doit-on diſtinguer cette Appréciatrice éclairée des beaux-arts & ſurtout de la Peinture, de la ſcience ſubtile d'un Ariſtarque, de la connoiſſance profonde d'un Erneſti, d'un Geſſner & d'un Reimarus? Cette derniere critique eſt-elle repréſentée d'une maniere diſtinctive dans le fameux ouvrage de Jean le Clerc? Il y en a qui en doutent.

Dans ces cas embarraſſants quel Artiſte voudra ſe décider, quel Maître oſera promettre à ſon invention une approbation univerſelle, après qu'on a vu un *Rubens* & un *le Brun* ne pas réuſſir généralement dans ce genre? Malgré la connoiſſance générale du ſujet, les tableaux du Luxembourg ont eu beſoin de l'explication de Félibien: & quant à ceux de la galerie de Verſailles, il a fallu des deſcrip-

deſcriptions encore plus détaillées, pour dévoiler au ſpectateur les myſteres allégoriques de ces compoſitions.

Mais de quel air de ſuffiſance ne verrons-nous pas l'ignorance nous promettre des ſymboles expreſſifs, &, au-lieu de nous tenir parole, ne nous offrir que des énigmes inſipides, dont l'aſpect fait perdre toute patience à un Critique, & tout agrément à un Cabinet de Peinture! Combien de fois l'Iconologie ne devient-elle pas obſcure, quand les mêmes attributs ſont employés à des ſymboles tout différents? *Phidias* prit la tortue pour le ſymbole de la retenue: un Artiſte moderne [x] s'eſt cru en droit d'employer le même animal pour caractériſer la lenteur.

Mais

x M. *Knœfler*, Sculpteur à Dreſde, & habile homme qui s'eſt preſque entierement formé lui-même. Cet Artiſte, pour caractériſer l'Amour ſuivant ſes diverſes qualités, a repréſenté l'Amour pareſſeux, ayant une tortue ſous ſon pied, & ſe tenant les deux mains appuyées ſur ſon arc. L'Amour fort, porte une peau de lion & la maſſue d'Hercule. L'Amour inconſtant, tient dans une de ſes mains une girouette, & dans l'autre le ſigne de la lune ſur ſon déclin. L'Amour fidele, a un chien auprès de lui. L'Amour faux, eſt caractériſé par un maſque & par une peau de renard. L'Amour patient porte un joug ſur les épaules & a un agneau auprès de lui. L'Amour prévoyant, tient un miroir, & l'Amour aveugle paroît les yeux bandés, tâtonnant d'une main, & ſe ſervant de ſon arc comme d'un bâton. — —

Mais supposez, mon cher ami, que les antiquités ne nous offrent aucune trace des inventions de ce genre, ou s'il s'en trouve, faudra-t-il que l'Artiste s'applique à l'étude approfondie des sujets allégoriques? On est bien en droit d'exiger de l'Artiste une sorte de connoissance, relativement au costume, mais nullement une érudition profonde dont la culture suspendroit ses occupations capitales, l'étude constante de la belle nature, la peinture fidele de l'ame dans l'expression des passions, & cette belle exécution, aussi nécessaire au Peintre, que la noble élocution est nécessaire à l'Orateur, pour captiver les suffrages du goût par les premieres impressions. La raison qui guide l'Artiste, lui montrera les points essentiels de sa vocation, le rafinement qui s'emparera une fois de lui, le conduira aux vaines recherches & à la paresse.

Ripa a frayé le chemin aux Artistes, tant qu'il n'est pas sorti de sa sphère & qu'il a suivi les médailles antiques. Je ne crois pourtant pas qu'on puisse toujours avoir recours à lui, avec cette confiance que Laireſſe paroît avoir eue en ses lumieres. Vous n'ignorez pas les doutes que Winkelmann a formés sur ce sujet. Il n'est donné qu'à un connoisseur de l'antique & du beau comme lui de lever ces doutes par d'heureuses corrections. Il a montré lui-même quel ouvrage il

nous

nous manque [y] ſur cette matiere; à l'exemple d'Annibal Caro dont l'érudition a été ſi utile aux freres *Zucchero* [z], il poura toujours quand il voudra faciliter le travail & l'invention à l'Artiſte.

J'ai appris avec plaiſir qu'un Savant de Petersbourg ſe propoſe d'ouvrir les tréſors de l'Allégorie pittoresque aux Artiſtes. Si l'Auteur de cet ouvrage, portant des vues profondes dans l'eſſence des beaux-arts & du goût, nous montre les reſſemblances & les analogies, pour déterminer & fixer les attributs & les propriétés par des ſignes diſtinctifs: alors nous ne verrons pas dégénérer l'Allégorie en une Hiéroglyphique arbitraire & myſtique. Alors

y V. Les Réflexions de Winkelmann ſur les ouvrages des Grecs, dans le Journal Etranger, Janvier 1756. L'Auteur a donné enſuite un petit Traité ſur l'Allégorie.

z L'Auteur parle ici des tableaux que le Cardinal Alexandre Farneſe a fait faire par *Taddée & Frederic Zucchero* dans ſon magnifique château de Caprarola près de Viterbe. Vaſari & Felibien ont fait la deſcription de ces tableaux. Comme la plus grande partie des peintures de Caprarola repréſente l'hiſtoire de la Maiſon Farneſe, on ſent que ces mêmes ſujets n'ont pas pu être répétés, lorsqu'*Annibal Carrache* a peint la galerie du palais Farneſe à Rome. — Quant au Poëte Annibal Caro qui a guidé de ſes conſeils les freres *Zucchero*, c'eſt auſſi lui qui a donné l'idée de la ſtatue de la Religion à *Guillaume della Porta*, Eleve de *Michel-Ange*. Ce morceau décore le tombeau de Paul III. dans l'Egliſe de St. Pierre, & paſſe pour être de la premiere beauté.

Alors nous pourons espérer de voir paroître un ouvrage d'une utilité générale.

Cependant l'Auteur sera toujours dans le cas de craindre, ce que Fontenelle a craint par rapport à la langue philosophique & universelle dont Leibnitz avoit conçu le projet. „Il eut fallu que ce „Philosophe, dit l'illustre Académicien, après avoir „trouvé cette langue, quelque commode & quel„que utile qu'elle eut été, trouvât encore l'art de „persuader aux différents peuples de s'en servir, & „ce n'eut pas été là le moins difficile. Ils ne „s'accordent qu'à n'entendre point leurs interêts „communs."

Jusqu'à ce que cela soit décidé, mon cher ami, faites toujours que votre Artiste saisisse le caractere des passions dans les empreintes d'après l'antique, dans les écoles du *Dominiquin*, *de le Brun*, *de Rubens* & *de Jouvenet*. Si d'après ces modeles, il n'exprime pas assez distinctement l'image de *l'Esperance* que nous concevons de lui, il sera toujours tems d'y ajouter l'ancre.

CHAPITRE XXXIII.

De l'usage modéré de l'Allégorie.

Vous pensez avec du Bos, que le Poëtique du Peintre ne consiste pas dans l'invention des mysteres allégoriques; vous aimez mieux le chercher dans cette disposition naturelle au moyen de laquelle l'Artiste sait enrichir ses compositions par tous les embellissemens que permet la vraisemblance du sujet, & donner de la vie & de l'ame à tous ses personnages par l'expression des passions. „Telle, ajoute du Bos, telle est la Poësie de *Raphaël*; telle est la Poësie du *Poussin* & de *le Sueur*; „& telle fut souvent celle de *le Brun* & de *Rubens*. — Les discours que le grand Corneille fait „tenir à César dans la mort de Pompée, sont une „meilleure preuve de l'abondance de sa veine & „de la sublimité de son imagination, que l'invention des Allégories du Prologue de la toison d'or." Comme Rome & Petersbourg s'empressent à l'envi de nous offrir de nouveaux symboles, il suffira que le Savant dont j'ai parlé plus haut, les range dans un ordre alphabétique, & qu'il nous en donne une ample collection dans un Dictionnaire raisonné. Muni de ce secours, l'Artiste n'aura d'autre soin que de choisir dans le trésor des vertus & des pro-

priétés, celles qu'il veut prodiguer à ſon Auguſte ou à ſon Mécene. Cette facilité ne changera rien à l'eſſence de la choſe : loin de chercher alors le Poëtique dans l'invention allégorique, on s'attachera à le trouver dans la beauté de l'ordonnance, & dans cette ſage intelligence du tableau qui donne le véritable prix à toutes les compoſitions hiſtoriques.

Vous ne vous déclarez pas contre l'Allégorie, mais contre la voix de l'eſprit qui crie ſouvent plus haut que celle du ſentiment. Vous craignez que ſi ce genre prenoit le deſſus dans la Peinture, nous ne revinſſions à ce goût des emblêmes & des deviſes qui a régné pendant un certain tems ; alors on n'avoit de l'eſprit, dit Gellert, qu'autant qu'on étoit fertile en productions allégoriques & en ſubtilités emblêmatiques.

La manie de faire montre d'eſprit, en prodiguant l'Allégorie, fait gémir la raiſon : & les objections contre les inventions allégoriques, ne peuvent concerner que la prodigalité & l'abus de l'Allégorie.

Les bâtiments publics, les décorations, & ſurtout les plafonds des grands édifices, ne ſauroient ſe paſſer de l'Allégorie.

Un eſprit fécond & judicieux ſait imprimer le caractere de la beauté à l'Allégorie : il ſait lui donner

ner de l'unité pour le tout-enſemble, de la variété dans la chaîne des objets, du piquant par rapport au goût. Tout s'offre de ſoi-même, rien ne paroît avoir été cherché : & le ſuffrage du Connoiſſeur récompenſe le travail facile de l'Artiſte. L'eſprit de juſteſſe connoît le danger de l'abus, il ſait l'écarter. De la hauteur qu'il occupe, il parcourt le champ des arts. C'eſt ainſi que la raiſon & le goût, exempts de toute prévention, diſpoſent ſucceſſivement l'Allégorie dans un plafond, & les ſujets de la fable dans une maiſon de campagne. Dans ces ſalons, deſtinés aux ſolennités publiques, l'Artiſte repréſentera l'hiſtoire des héros de la République ou de la Maiſon régnante, & dans les pieces de rez-de-chauſſée, ou dans les colonnades qui y conduiſent, il étalera les tréſors de la Sculpture. En combinant l'art avec la nature, il aura ſoin dans les jardins d'interrompre l'aſpect de la verdure. C'eſt à l'économie de la convenance à regler la marche dans l'exécution.

Dans les Peintures de plafonds il faut que les Divinités fabuleuſes, les vertus & les génies, avec leurs attributs caractériſtiques, répandent de la variété ſur la machine pittoresque, & viennent à l'appui de la nature qui y doit être repréſentée en mouvement, ſi l'on veut que les eſpaces remplis de ces grandes compoſitions ne ſoient pas vides de penſées. Dans les tableaux de chevalet, l'Artiſte a

plus de liberté d'agir à sa fantaisie. Il peut représenter la nature en repos & dans sa beauté tranquille; il peut distribuer avec économie les richesses de l'Allégorie: comme une jeune Bergere emploie les fleurs à la parure de sa tête, ainsi il peut employer ces richesses, pour répandre plus d'expression sur son sujet, ou les supprimer sans beaucoup de risque.

Les supprimer sans beaucoup de risque? Peut-être l'usage de l'Allegorie devroit être plus universel, ou, pour continuer la comparaison, tous les chemins, comme dans de certaines solennités chez les Anciens, devroient être semés de fleurs. Qu'y a-t-il dans un tableau, où la nature doit agir en repos, qui puisse faire naître plus de réflexions que l'image d'une Vertu qui nous offre tout d'un coup une idée abstraite de cette Vertu personnifiée? Aimer mieux voir la vertu sous l'image d'une personne vertueuse que sous celle d'un être allégorique, n'est-ce pas encore une illusion de notre amour propre? Mais supposé que les représentations des Divinités caractéristiques, ou des figures symboliques pour nous, rempliſſent les ciels dans les plafonds des palais; supposé qu'ici on nous offre Phébus assis sur son char lumineux conduisant ses coursiers fougueux, fendant les nues, & dissipant la nuit & son noir cortege, l'ignorance & les vices;

que

que là on nous montre Minerve, ou le chœur des Muſes formant un grouppe avec le Dieu de la Poëſie, pour enſeigner aux mortels la ſageſſe & le plaiſir: à cet aſpect ne nous ſentirons-nous pas enflammés d'un feu poëtique, & les autres ſujets purement hiſtoriques, ne nous paroîtront-ils pas froids ou indifférents? Quel charme puiſſant ne trouve pas le merveilleux dans l'ame des humains? Ici on trouve ce merveilleux à pleine meſure. Echauffé par mon ſujet, je dirai peut-être encore avec les partiſans de l'Allégorie, que ſon uſage devroit être univerſel, ou que ce genre devroit être élevé au-deſſus de tous les autres. *Mais*, dit Phedre [a], *les jeux d'eſprit, charmants quand ils ſont modérés, déplaiſent lorſqu'ils ſont pouſſés trop loin.* Et comment les autres paſſions y trouveroient-elles leur compte? Ceci mérite quelque diſcuſſion.

Le langage des paſſions, eſt le langage ſéduiſant de la nature, même dans les imitations dont s'occupent les Beaux-Arts. Sans rien déterminer, examinons les ſujets de Peinture & de Sculpture, qui remuent ſingulierement l'ame de l'obſervateur. Produire cette douce ſenſation, au moyen des embelliſſements dont l'art eſt ſuſceptible, c'eſt un deſſein qui a exigé dans tout le plan de la compoſition

[a] *— temperatae ſuaves ſunt argutiae,*
Immodicae offendunt. *Lib. V. Fab. XI.*

ſition ce génie & cette intelligence de l'Artiſte, qui frappe & qui remplit l'eſprit & le cœur du ſpectateur. Ces deux conſéquences ne ſauroient ſe ſéparer dans l'expoſition des événements, propres à exciter en nous le ſentiment. Mais ſe trouvent-elles ſouvent réunies dans les ſymboles, dont l'explication doit ſurtout flatter notre eſprit? L'aliment qu'on préſente par là ne ſert-il pas plus à nourrir la vanité que l'eſprit? La ſatisfaction, qui accompagne le ſentiment du cœur dans les beaux-arts, ſemble laiſſer à l'ame quelque choſe de plus doux. Suivant ce ſentiment, lorsque nous rendons juſtice à l'eſprit de l'Artiſte, le nôtre n'eſt pas dans l'inaction. Cette fineſſe du tact, peut auſſi flatter notre amour propre. C'eſt aux Amateurs des beaux-arts d'en convenir de bonne grace, de peur que les Philoſophes n'en révèlent le ſecret.

Du moins ſi nous laiſſons prononcer l'expérience, nous trouverons que la repréſentation d'une action réelle & importante, intéreſſe plus notre cœur, que ne fera jamais le ſymbole le plus ingénieux. Peut-être eſt-ce une choſe humiliante pour l'entendement humain, que ces Peintures inſtructives ou morales, ces Allégories ſavantes & ſentencieuſes *qui, toutes pleines de penſées & toutes vides de ſentiments*, comme dit Leſſing, ne nous arrêtent pas ſi longtems que de ſimples Hiſtoires. Mais peut-être eſt-il plus glorieux pour l'eſprit de traiter &

de

de contempler des ſujets d'un heureux choix tirés de l'Hiſtoire, ces dépoſitaires les plus ſenſibles des paſſions, que de concevoir & d'admirer des tableaux moraux, empruntés de l'Allégorie.

Prenez, mon cher ami, que l'Artiſte vous offre tous les Arts fugitifs, pourſuivis par l'Ignorance toute-puiſſante qui, montée ſur ſon noir char de triomphe, les renverſe dans ſa courſe. Il s'en faut bien que le traitement qu'on fait éprouver à ces êtres allégoriques, nous affecte auſſi ſenſiblement que le ſort de l'infortuné Servius Tullius, lorsque ſa fille dénaturée & ambitieuſe fait paſſer ſon char ſur le corps ſanglant de ſon pere, étendu dans la rue. La repréſentation de la nature l'emporte ſur l'invention de l'eſprit; nous nous trouvons plus immédiatement dans le tableau hiſtorique que dans le tableau compoſé d'êtres allégoriques & de pure fiction.

Des perſonnages réels peints dans une compoſition, ſemblent préſents à nos ſens. Nous nous aſſocions avec eux; nous prenons part à leurs peines & à leurs plaiſirs. L'illuſion pittoresque, cet attrait ſéduiſant de l'imitation, agit ſur les ſens du ſpectateur au gré de l'Artiſte. Les figures ſymboliques ne trouvent pas à beaucoup près notre imagination auſſi ſouple. Il me ſemble que le ſigne, malgré les juſtes rapports de la choſe ſignifiée, laiſſe

ſouvent l'idée de l'abſence de l'objet: mais encore plus ſouvent l'idée acceſſoire de l'eſprit de ſubtilité. Circonſtance qui empêche le preſtige, ou l'illuſion pittoresque, quand d'ailleurs la réflexion y gagneroit.

Avant toutes choſes les beaux-arts ſe propoſent de plaire, enſuite d'être utiles. Ils atteindront à ce double but, lorsque l'illuſion de l'art facilitera l'impreſſion au précepte. Quel ſujet ſera plus propre à produire cet effet, ou un trait de l'hiſtoire du vertueux Socrate, ou l'image ſymbolique de la vertu? Les deux images également belles, ont l'avantage d'être ſans obſcurité. Mais laquelle des deux nous appelle & emporte nos ſuffrages? Socrate eſt pour moi l'image de la vertu. Qu'on me peigne Achille, qu'on me peigne Théſée & Pirithoüs, ſelon l'idée de Winkelmann, je verrai dans le premier ſujet l'image de la valeur, & dans le ſecond celle de l'amitié: le tableau réunira les qualités de l'Hiſtoire & de l'Allégorie. Cette combinaiſon, ſi j'avois à choiſir, ſeroit ce que j'aimerois le mieux. Si c'eſt là de l'orgueil, c'eſt un orgueil qui regarde tout le genre humain. Mais ce n'en eſt point, c'eſt la nature que l'art a rendu expreſſive. Ce n'eſt pas le loiſir, c'eſt la néceſſité qui a donné naiſſance à l'Allégorie dans les arts d'imitation: mais ſous les mains de l'Artiſte penſeur, la néceſſité ſe convertit en beauté, &

dès

dès qu'il fut personnifier une idée abstraite, le succès couronna l'œuvre.

De cette classe est l'image de la vérité, découverte par le tems. La sentence se trouve renfermée dans la composition. Mais, mon cher ami, j'aurois beau affecter un air dogmatique, & vous assurer, que c'est cette sentence, ou plutôt cette pensée rebattue qui nous attire dans le fameux groupe représentant ce sujet. Vous ne m'en croiriez pas, & vous me soutiendriez que c'est le contraste des figures & la richesse de l'art qui appellent & qui arrêtent le Philosophe & l'amateur auprès de la composition. *Antoine Belluci* [b], en traitant ce sujet, a cherché à montrer sa force dans la correction du dessin, & dans la science du coloris. Rien de plus propre pour remplir son objet, que le vêtement blanc de la vérité. Dans la main du tems cette drapperie m'a paru un peu tendue, & par conséquent très-propre à servir de fond à la figure principale, dont la belle carnation contraste avec la peau tannée du vieillard & laisse l'impression la plus agréable dans l'ame. C'est ainsi que *Jean de Bologne*, dans son beau grouppe de l'enlevement d'une Sabine, s'est peu embarrassé de nous retracer ce trait des commencements de Rome, quoiqu'il

b J'ai vu ce Tableau à Dusseldorf dans le Cabinet de M. Reiner, Conseiller privé de l'Electeur Palatin.

eut peut-être pu donner au Romain plus d'empreſſement pour la Sabine, qu'au tems pour la vérité. Au lieu de s'attacher à la fidélité de l'Hiſtoire, il n'a cherché qu'à montrer ſa force dans l'art de traiter le nud, & à nous offrir les trois âges de la vie: la tendre jeuneſſe dans la Sabine, la vigueur de l'âge dans le Soldat raviſſeur & l'âge décrépit dans le vieillard étendu à ſes pieds. L'Artiſte nous offre dans ſon grouppe un jeune homme audacieux qui ravit une belle fille à un foible vieillard. C'eſt ce contraſte, & non pas l'hiſtoire qu'il faut chercher dans la penſée du Statuaire. Il fallut un Raphaël Borghini [c] pour donner à ce grouppe la dénomination hiſtorique qui lui convient: il arriva à propos dans l'attelier de l'Artiſte pour empêcher, avant l'érection de l'ouvrage, qu'on ne lui donnât le nom d'Andromede & de Phinée qu'un prétendu bel-eſprit avoit imaginé [d]. — Je ſouhaiterois ſans doute que tous les tableaux ſymboliques fuſſent auſſi clairs, que l'image de la vérité & du tems dont nous avons parlé: je laiſſe à juger d'ailleurs ſi la redite d'une penſée connue, ouvre un vaſte champ à l'invention poëtique, & ſi l'on peut tirer

c V. *le Ripoſo* de Borghini, & la *Notizia de' profeſſori del Diſegno. Sec. IV. P. II. Dec. I. p. 1. 2. 3. de Baldinucci.*

d Ce grouppe a été gravé anciennement en clair-obſcur par *Andreani*, & depuis par *Deſplaces* d'après un Deſſin de *Natoire*.

tirer un grand parti d'un ſujet où les paſſions ne peuvent pas être miſes en jeu.

Cependant une image allégorique peut nous inſtruire comme une ſentence. En conſéquence de cette maxime peignons hardiment autant de ſentences que nous en aurons beſoin. Seulement les Critiques ont remarqué, qu'une ſentence eſt toujours mal placée, lorsque l'Artiſte la ſubſtitue à un ſentiment : la Peinture veut-elle frapper au but, elle doit s'adreſſer au cœur. C'eſt ainſi que Beliſaire, dans l'admirable tableau de *van Dyk* [e], parle d'abord au ſentiment : la ſentence vient après. Tel Régent de College trouve fort inſtructif de faire préſider Minerve à une fête d'enfants : mais dès lors la fête perd de ſa gaieté & l'addition de la Déeſſe de la ſageſſe eſt froide. Mais introduiſez dans votre compoſition Latone, attentive à conſidérer la danſe de Diane ſa fille : l'adreſſe de l'Artiſte à rendre la joie douce dont la mere eſt pénétrée, les graces de la Déeſſe des bois, danſant au milieu des Nymphes des montagnes, offre au ſentiment & à la réflexion un tableau harmonieux [f].

Qu'arrive-

e Cette belle compoſition eſt ſuffiſamment connue par l'Eſtampe gravée par *Scotin*.

f *Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi*
Exercet Diana choros ; quam mille ſecutae
Hinc atque hinc glomerantur Oreades : illa pharetram
Fert humero, gradienſque deas ſuper eminet omnis ;
Latonae tacitum pertentant gaudia pectus.
Virg. Æn. L. I. v. 498.

Qu'arrive-t-il, lorsque la ſentence n'eſt rien moins que claire, ou lorsque l'Artiſte, au-lieu de remuer le cœur, attire l'attention ſur des acceſſoires, & l'oblige à déchiffrer des ſignifications énigmatiques qui, dans des circonſtances moins ambiguës, ne peuvent être conſidérées que comme des épiſodes par rapport au ſujet principal? Une admiration, qui n'eſt que le fruit du raiſonnement, n'eſt pas un ſentiment. Quand vous réuſſiriez à deviner l'énigme, le cœur ne vous reſteroit-il pas auſſi froid, que ſi, au milieu de la deſcription d'une tempête qui, après s'être emparée de votre imagination, vous auroit entraîné dans les abîmes de la mer, vous étiez obligé de prêter votre attention à l'explication grammaticale d'un terme employé dans la deſcription: ce ſeroit comme ſi un Scholiaſte, vous appellant du ſein des ondes, vous citoit à ſon cabinet.

Mais quand tous les myſteres des Anciens ſeroient dévoilés, quand on ſauroit enfin ce que ſignifie le coucou perché ſur le ſceptre de Junon, dont Pauſanias fait mention [g], & que tous les perſonnages allégoriques de l'antiquité nous ſeroient auſſi familiers, que les repréſentations ſans fin de la vérité & de la prudence: ces compoſitions

g V. dans le Dictionnaire de Bayle, l'article de *Junon*, & *Pauſanias*, *in Corinthiacis. c. 17.*

ſitions pittoresques qui, comme le merveilleux, dans de certaines compoſitions poëtiques, ne doivent jamais revenir trop ſouvent, continueroient-elles de nous charmer? Je craindrois fort, que l'effet & la cauſe ſouffriſſent également. Ces ſortes de myſteres, ceſſant d'être impénétrables, ne réfroidiroient-ils pas le goût des connoiſſeurs de Memphis & d'Athene pour ce genre d'érudition? La plupart des Doctes de profeſſion, dédaignant les choſes connues, envieroient le talent du Perſe, Xiphodrès, qui ſe trouvoit en état d'expliquer à Darius ſon maître, l'énigme obſcure & par conſéquent ingénieuſe du Roi des Scytes [h]. Un oiſeau, une ſouris, une grenouille, une flèche & une charue, furent les cinq emblêmes que les Scytes envoyerent aux Perſes. L'explication fut qu'il falloit que les Perſes, à l'exemples de ces trois animaux, puſſent ſe ſauver dans les airs, ſous terre & au fond de l'eau, ſinon qu'ils n'échapperoient pas aux flèches des Scytes, ou qu'ils ſeroient obligés, de conduire la charue & de cultiver la terre. O grand Xiphodrès! de nos jours le myſtere allégorique du jeu du piquet n'en auroit pas été un pour toi; ce jeu que Saintfoix [i] nous a expliqué

h Clemens Alex. L. V. Strom.

i Dans ſes *Eſſais ſur Paris*, P. I. Mais conſultez ſurtout *la diſſertation ſur l'origine du jeu du Piquet trouvée dans l'Hiſtoire de France, Mémoires de Trevoux, Mai 1720.*

expliqué & que les joueurs ignorent. Mais parlons ſérieuſement.

Cette abondance & cet abus, ne nous fatigueroient-ils pas à la fin? N'en viendrions-nous pas à nous dégoûter de l'eſprit qui nous étourdit & qui ne nous laiſſe que trop ſouvent le cœur vide? N'en viendrions-nous pas à nous laſſer du langage de l'opinion & de l'inſtitution, & ne ſerions-nous pas bien aiſe de reprendre l'ancien langage des paſſions? Langage qui ne perd jamais pour l'homme le mérite de la nouveauté: qui lui fait retrouver ſes affections dans hiſtoire de ſes ſemblables: qui lui fait rencontrer ſes penchants dans des objets que les productions de l'art ne lui offrent qu'avec des embelliſſements.

Fin du Tome premier.

REFLEXIONS
SUR LA
PEINTURE
PAR
M. DE HAGEDORN

TRADUITES DE L'ALLEMAND
PAR
M. HUBER
TOME II.

Vos exemplaria Graeca
Nocturna verſate manu, verſate diurna
HOR. A. P.

A LEIPZIG
CHEZ GASPAR FRITSCH
M. DCC. LXXV.

TABLE
DES LIVRES ET DES CHAPITEES CONTENUS DANS CE TOME II.

LIVRE III.
Le Deſſin.

Chapitre XXXIV. Des Progrès des Arts relatifs au Deſſin, & du Deſſin en général 1
Chap. XXXV. De l'accord des Proportions en général - - - 16
Chap. XXXVI. Des Proportions en particulier 35
Chap. XXXVII. De la Ligne de la beauté dans les Attitudes & les Contours 48
Chap. XXXVIII. Des beaux Contours qu'on apperçoit dans la nature - 55
Chap. XXXIX. Du caractere des Contours & des différentes ſortes de Deſſin - 63
Chap. XL. De l'Indication proportionnelle des Muſcles - - - 75
Chap. XLI. Du Mouvement - - 84
Chap. XLII. De la Nature en repos & de la Nature en mouvement - - 92
Chap. XLIII. De l'Expreſſion des Paſſions, ou des Goûts & des Dégouts - 103
Chap. XLIV. De l'Expreſſion des Paſſions & de l'Intérêt relativement à leurs dégrés 117

LIVRE IV.
Le Coloris.
SECTION I.
Du Clair-obſcur, ou de l'harmonie des Jours & des Ombres, des Clairs & des Bruns.

Chap. XLV. Du Coloris, de l'intelligence du Clair-Obſcur, & de la Lumiere & des Ombres en général - 135

Chap. XLVI. De la maniere de rehauſſer & d'adoucir les Lumieres & les Ombres 147
Chap. XLVII. Du beau Ton de lumiere d'un Grouppe ſimple, des Maſſes & des Parties entieres dans leur liaiſon 155
Chap. XLVIII. Des Demi-teintes en général 169
Chap. XLIX. Des Reflets en particulier - 183

LIVRE IV.

SECTION II.

Le Coloris & l'Exécution en particulier.

Chap. L. Des Teintes en général & des quatre Couleurs des Anciens - 197
Chap. LI. Supplément à l'Hiſtoire critique du Coloris - - - 211
Chap. LII. Réflexions ſur les Coloriſtes relativement à l'Hiſtoire - 227
Chap. LIII. De l'Expreſſion en général & de l'Exécution en particulier - 246
Chap. LIV. Du Faire ſoigné & libre - 259
Chap. LV. Des Négligences réelles & apparentes dans le Maniment - - 269

SUPPLEMENT.

Chap. LVI. Réflexions ſur l'Attitude d'après la ligne ondoyante, & ſur l'Analyſe de la Beauté par M. Hogarth - 281
Chap. LVII. Des Talents & des Ouvrages de M. Hogarth, & des Carricatures en général, ainſi que de l'Ordonnance des Tableaux d'après l'Analyſe de la Beauté - - - 297
Chap. LVIII. La Règle de Michel-Ange - 315
Chap, LIX. Obligation de l'Artiſte de ſe rendre compte à lui-même - - 334
Chap. LX. Caractere de l'Artiſte parfait - 346

RÉFLE-

RÉFLEXIONS
SUR
LA PEINTURE.
A UN AMI

LIVRE III.
LE DESSIN.

CHAPITRE XXXIV.
Des progrès des Arts relatifs au Deſſin, & du Deſſin en général.

Dans les ſiècles éclairés les arts du Deſſin, n'ont pas beſoin d'apologie. Il me ſuffira dans la ſuite de mes obſervations de toucher un mot de la correction & de l'élégance du Deſſin. Je n'ai pas beſoin non plus de prouver l'importance de ces deux qualités, ni pour les arts imitatifs en général, ni pour la beauté de la figure humaine en particulier.

Cependant, mon cher ami, il faut vous l'avouer, j'ai été tenté de diſculper les arts d'imitation du reproche qu'on leur fait de ne ſervir de cortege

qu'au luxe; bien entendu que je me ferois retranché sur l'emploi raisonnable qu'on en doit faire. —

Selon l'Ecriture sainte tous les Beaux-Arts sont, comme les arts d'un *Beseléel* & d'un *Ooliab* à qui Dieu fit part de son intelligence, des dons du Très-Haut, d'un Créateur qui accorde des plaisirs infinis à ses créatures. Mais selon les vues de sa sagesse éternelle, tous les plaisirs doivent être subordonnés à nos devoirs, & au but de notre destination. Si vous passez les bornes de cette sage modification, dès lors le goût peut produire l'abus non seulement dans les choses nommées superflues, mais encore dans celles qui sont de la premiere nécessité [a].

D'où vient, me disois-je, que tant de zélateurs qui cependant ne réussiront jamais comme un Moliere à corriger les mœurs, ni comme un Racine à changer par un seul trait la façon de penser des Rois [b], nomment toujours dans leurs déclamations

[a] *Non in rebus vitium, sed in animo ipso est. Seneca de Paupert.*

[b] On sait que Louis XIV. avoit coutume de danser dans les ballets; mais qu'il ne dansa plus en public, lors qu'on eut joué devant lui la tragédie de Britanicus, & qu'il eut entendu ces vers où il est dit de Neron:

Pour mérite premier, pour vertu singuliere
Il excelle à conduire un char dans la carriere,
A disputer des prix indignes de ses mains,
A se donner lui-même en spectacle aux Romains.

déclamations les Beaux-Arts, quand ils ne veulent parler sans doute que de l'abus qu'on en fait? Il me semble qu'il ne s'agit que de convenir du fond de la question. Tout homme qui aura une idée nette des arts, qui aura un goût épuré, ne sera plus le détracteur des arts.

Malgré leur utilité, peut-être tous les arts d'agrément seront rejettés par celui qui se croit en droit de nous interdire tous les plaisirs honnêtes qu'ils nous procurent, & de les effacer du plan d'un Créateur bienfaisant [c]. Les couleurs riantes du Printems sont les seuls obstacles qui s'opposent encore aux arguments invincibles de ces sortes de Docteurs. --- Mais non, le Printems lui-même dépose en leur faveur & montre la possibilité d'abuser de son influence. Le mois de Novembre est le mois favori de ces tristes Moralistes. En effet le Spectateur anglois ne dit rien de ce mois aux Belles de la Grande Bretagne; mais il les avertit de se tenir sur leurs gardes durant le mois de Mai [d].

Contre les objections de ces Moralistes il n'y a point de réplique. Il me faudroit abandonner,

c *Quamobrem si quem forte invenieritis, qui asperetur oculis pulchritudinem rerum, non odore nisi, non tactu, non sapore capiatur, exhibeat virtus omnem suavitatem, huic homini ego fortasse et pauca Deos propitios, plerique autem iratos putabunt.* Cic. Orat. pro M. Coelio.

d *Remark of the month of May.* No. 205.

ſans doute les raiſonnements les plus ſolides & me retrancher ſur ce ſuperflu qui, lors même qu'il dégénere en abus, ne laiſſe pas que d'influer encore ſur la proſpérité des nations. Je me bornerois à chercher des raiſons en faveur de ceux des arts qui, ſans nuire aux mœurs, rendent le goût plus univerſel, tirent parti de la ſituation du pays & favoriſent le débit de ſes productions chez l'étranger; des raiſons qui ôteroient peut-être à l'eſprit de chicane ce qu'elles donneroient à des penchants plus honnêtes, ou plus nobles pour notre conſervation; des raiſons qui, ſans interrompre l'unité néceſſaire du tout dans un Etat par des parties diſparates, ni ſans donner occaſion à un voyageur Philoſophe, de remarquer dans un pays une abondance prodigieuſe d'ouvrages de l'art, & un manque total de ponts, comme Addiſon l'a obſervé dans de certaines contrées de l'Italie [e].

Mais de cette maniere mon zele pour les arts auroit produit des réflexions d'une toute autre nature, & vous, mon ami, vous auriez été en droit de me rappeller le *ſed nunc non erat his locus* d'Horace, avec toute la tirade contre ceux qui ſortent de leur ſujet. Vous me diſpenſez d'entrer dans ces détails, & vous voulez ſavoir mes idées ſur la partie pratique de l'art, partie dans laquelle un jeune

[e] *Remarks on ſeveral Parts of Italie. p. 335.*

jeune Artiſte qui fréquente l'Académie eſt infiniment plus digne d'être encouragé par des Connoiſſeurs tels que vous. Pour expoſer cette portion de l'art dans le jour le plus avantageux, que je ſerois charmé de remettre la plume à des Artiſtes qui peindroient comme *Mengs* [f], & qui écriroient comme *Cochin!*

Je prens le mot de deſſin dans le ſens le plus général. Zelé comme je le ſuis pour le progrès des arts & pour faire fleurir dans un pays ceux qui ont rapport au Deſſin, je ne puis paſſer ſous ſilence les motifs de la députation de commerce aux Etats de Bretagne [g]. Les remontrances ſur des objets auſſi importants ne furent pas ſans effets, &

f L'Auteur lorsqu'il écrivoit ceci, n'avoit pas encore vu ce que cet Artiſte célèbre a écrit ſur la Peinture. Le petit ouvrage de M. Mengs a paru ſous le titre: *Mengs Gedanken über die Schönheit und den Geſchmack in der Malerey* &c. & a été publié par les ſoins de M. Fueſsli de Zurich.

g „Preſque tous les Arts qu'il eſt important de perfection„ner, ne peuvent faire de grands progrès ſans le Deſſin; „c'eſt principalement par le goût ſupérieur dans cet Art „que les Manufactures du Royaume, ſe ſont acquis la „préférence ſur celles des Etrangers. Les villes de „Rouën & de Rheims ont fondé des Ecoles publiques de „Deſſin. Nos Artiſtes & nos Ouvriers retireroient beau„coup d'avantages d'un pareil établiſſement.“ V. Ecole d'Agriculture. Paris 1759.

les Etats de cette Province nommerent en conſéquence deux Maîtres à deſſiner, pour ouvrir deux Ecoles publiques de Deſſin, l'une à Rennes, & l'autre à Nantes.

Quelles villes plus propres à fonder des Ecoles publiques de Deſſin, & puis à y établir avec ſuccès des Académies de Peinture, que celles où il y a déja des galeries de tableaux? Conſidéré ſous ce point de vue, Duſſeldorf auroit un avantage ſingulier pour de pareils établiſſements; la proximité des Pays-Bas lui offriroit de nouvelles reſſources. La ſuperbe collection d'un ſi grand nombre de figures jettées en plâtre d'après les principales antiques, eſt un tréſor enfoui par rapport à un pays qui ne ſait pas en tirer parti pour le progrès des arts. Je dirois en paſſant que ces ſtatues ſont infiniment mieux placées aujourd'hui dans la ſalle particuliere qu'elles occupent au rez-de chauſſée, qu'elles ne l'étoient autrefois dans la galerie, où la blancheur du plâtre [h] s'accordoit mal avec la fraîcheur de la couleur des tableaux. C'eſt au moyen des jets de cette nature que le Roi François I. remplit le mieux le but de faire fleurir les arts dans ſon Royaume; l'accueil

[h] M. Spence, dans ſon *Polymetis*, me paroît tomber dans le même inconvénient, lorsqu'il arrange des ſtatues de marbre dans un cabinet de tableaux; une certaine quantité de vaſes & de figures de bronze me ſemble mieux convenir à l'ornement d'un pareil cabinet.

l'accueil que ce Prince fit aux talents, rendit bientôt la France néceſſaire aux Artiſtes étrangers qui trouvoient à la vérité les arts établis dans leur patrie, mais qui n'y trouvoient pas la même protection. Le mérite d'être le premier Protecteur des arts, me paroît répandre le même éclat ſur les ſiècles de Périclès, de Laurent de Médicis & de François I. que ſur ceux d'Alexandre, de Leon X. & de Louis XIV. & ce mérite a des prétentions fondées ſur la reconnoiſſance de la poſtérité. J'ai parlé des établiſſements qu'on pouroit faire à Duſſeldorf par rapport au Deſſin, & je paſſe ſous ſilence les diſpoſitions importantes qu'on a faites à Dreſde pour le progrès des arts. Il eſt aiſé, diſoit Socrate, de louer les Athéniens à Athene [i].

Au reſte ce ſeroit l'affaire d'un homme de ſens [k] qui prendroit également à cœur & les avanta-

 ges

i *Ariſtot. Rhetor. II. 9.*

k L'encouragement des arts du Deſſin n'appartient proprement pas dans la claſſe des objets du luxe; il appartient à celle de l'induſtrie. Il ſeroit donc fort à déſirer que les Artiſtes que la guerre a chaſſé de nos villes, y revinſſent inceſſamment. Ces arts répandent parmi les ouvriers une certaine adreſſe, que n'ont pas ceux des pays où les beaux arts ſont moins cultivés; & cette adreſſe, ou ce goût donne une plus haute perfection aux Manufactures en général. Par conſéquent on ne ſauroit trop encourager les arts du Deſſin, de la Peinture & de la Sculpture, pour donner du goût à la nation, pour lui

ges des mœurs en particulier, & la prospérité des Etats en général, de mettre sous les yeux des détracteurs des Arts le *Decipimur specie recti.*

Tout homme qui écrit pour la perfection des arts, ne flattera pas l'Artiste sur la difficulté de son entreprise : à l'exemple de Boileau qui apprit à Racine à faire des vers difficilement, il lui montrera la longueur de la carriere qu'il aura à parcourir. Il cherchera à le détourner de tous les travaux pour lesquels il montrera peu de dispositions; pour l'Artiste manqué il le ramenera dans l'attelier de l'Artisan, où il travaillera avec plus d'utilité pour lui & pour le bien public. Et qui en saura gré à cet homme ? Ce ne sera certainement pas celui qui, écrivant contre le luxe, croira s'être soustrait à son empire, & avoir agi en bon Patriote & en sage économe, en se faisant peindre par un Peintre médiocre. Selon nos principes, ce Peintre médiocre n'auroit pas dû être Peintre, & celui qui pense ainsi n'auroit pas dû se faire peindre. C'est une remarque générale que les plus petits esprits sont les plus grands défenseurs des talents médiocres. Que l'avare accablé du poids de ses richesses, croye avoir raison de dédaigner les arts; dégradé par la plus vile des passions,

lui enseigner à voir & à juger avec connoissance de cause. V. *Zufällige Gedanken in der Einsamkeit. I. Sammlung.* S. 56.

passions, il gâteroit tout par la bassesse de ses vues. D'ailleurs une ame de cette trempe s'annonce par une physionomie si plate, que le meilleur Peintre de portrait n'y trouveroit rien à exprimer.

C'est à la négligence du Dessin que nous devons ce déluge de mauvais Peintres de portraits. A peine ont-ils appris la division de la tête, qu'ils osent paroître dans le monde. La simple ressemblance des traits du visage, ne satisfait que trop souvent l'admirateur ou complaisant ou imbécille. La ressemblance de la physionomie, & l'expression du tempéramment, qui se manifeste aussi par le coloris & par l'attitude, disparoît avec la bienséance méconnue par les Artistes de cette espece.

Le rapport harmonieux des membres, ou l'accord des parties avec leur tout, qualité que les Anciens nommoient la *Symétrie*, voilà la base du *Dessin* qui fixe le contour. Scheffer s'efforce de marquer la différence de la Symétrie & du Dessin. Il assigne au Dessin la correction des parties, & à la Symétrie l'accord de ces parties avec leur tout. Dans la pratique il est impossible de les séparer.

Mais dites-moi, mon ami, comment a-t-il été possible, que le Dessin & la Peinture eussent fait tant de progrès dans le tems de *Parrhasius*, & que cet Artiste néanmoins, au rapport de Pline, ait été le premier à donner la Symétrie ou l'accord

des parties à la Peinture [1]? Le même embarras se rencontre à l'égard du tableau de *Bularchus*, représentant la bataille de Candaule, Roi de Lydie, contre les Magnésiens, qu'on nous dit avoir été un excellent morceau. Cependant quel a dû être le caractere des figures, puisqu'on nous apprend que l'art d'exprimer les passions de l'ame n'a été inventé que longtems après.

En seroit-il de quelques passages relatifs à l'Histoire ancienne de l'art, comme de plusieurs endroits de Seneque? Raportés séparement ce sont des sentences qui plaisent, examinés dans leur connexion, ce ne sont souvent que des sophismes qui éblouissent.

Le progrès de tous les arts a ses gradations; mais l'expression de nos éloges ne les a pas toujours. Si nous parvenons jamais à nous dépouiller de toute prévention, alors, éclairés par le flambeau de la vérité, nous conclurons avec du Bos, ce Partisan sensé des Anciens, que les premieres productions de l'art, toutes grossieres qu'elles étoient, ont dû paroître des ouvrages divins, tant qu'on n'a rien connu de mieux. L'Antiquité, pour exalter un art naissant, ne crut point tomber dans l'exagération en parlant de cet art en termes si magnifiques, que l'expression, dont elle se servit, pour

1 *Primus symmetriam picturae dedit. XXXV. 9.*

pour nous désigner ces premieres productions, est encore suffisante, pour les ouvrages les plus sublimes que nous ayons. Dans ces tems-là, comme dit Malherbe :

Tous les métaux étoient or;
Toutes les fleurs étoient roses.

Ne voyons nous pas encore aujourd'hui que presque chaque Résidence a son *Apelle*, qui conviendroit souvent mieux à l'enfance des arts, qu'à notre âge. Cependant ses admirateurs qui souvent n'ont rien vu de mieux, ou qui n'ont point d'yeux pour voir ce mieux, vous le loueront avec le même enthousiasme que Vienne loue son *Meytens*, Berlin son *Pesne*, ou Dresde son *Graff*.

L'âge d'or de la Sculpture nous met en état de juger avec certitude, que l'antiquité ne faisoit point cas des tableaux, peints par des Dessinateurs médiocres. Les Danseuses tirées d'Herculanum & conservées à Portici, sont capables de mortifier la curiosité de toute personne qui voudroit contester à la Peinture antique, je ne dis pas la correction du Dessin, mais le goût & les graces du Dessin. Ce n'est pas ici le lieu de discuter les autres parties de la Peinture des Anciens, le coloris, l'ordonnance & la perspective. Quand il n'y auroit eu que les noms des plus grands Artistes dans tous les genres qui fussent parvenus à la postérité, toujours est-il à présumer, qu'il y a eu aussi des Artistes d'un

rang

rang inférieur qui ſe ſont nourri du produit de leurs foibles talents. C'étoit pour mettre un frein à ces derniers qu'il étoit néceſſaire, qu'Alexandre reſtreignit la permiſſion de faire ſon portrait à de certains Artiſtes.

C'eſt d'après cette eſtime inégale que les admirateurs de l'antiquité doivent ſe rendre raiſon, ſi dans les monuments antiques ils eſtiment la beauté eſſentielle de l'art, ou ſeulement l'antiquité & la rareté, comme quelques uns ne révèrent que le goût ſenſuel des métaux dans les médailles anciennes. La connoiſſance réfléchie des premiers, mérite une double conſidération, tandis que la vénération aveugle de l'antique des derniers doit nous faire plus de pitié que d'envie. On rappellera à ceux-ci une ſtatue de Minerve [m], où cette Déeſſe eſt repréſentée châtiant le Satyre Marſyas pour avoir ramaſſé une flûte qu'elle avoit jettée, & qu'elle ne vouloit pas qu'on ramaſſât. Que d'imitateurs de ce Marſyas parmi le peuple des curieux, qui amaſſent indiſtinctement tous les chiffons de deſſin des grands Maîtres!

Quoiqu'il en ſoit nous ſommes heureux que tant de monuments de marbre qui atteſtent le goût ſupérieur dans le Deſſin des Anciens, ſoient échappés à la fureur des Barbares, à la vengeance des petites

[m] Pauſanias fait mention de cette ſtatue *in Atticis*, 24.

petites ames *, & enfin au zele aveugle des Dévots °. Par rapport à la couleur, les inventions des Modernes éclairciſſent tout ce qui nous avoit paru obſcur touchant le coloris des Anciens; la nature même, comme je vous l'ai déja obſervé, nous conduit plus ſouvent à un beau coloris qu'à un Deſſin parfait.

C'eſt une remarque que nous avons faite dans le parallele de l'Antique avec la Nature; nous y avons montré l'avantage qui réſulte de la combinaiſon de l'un avec l'autre. D'après ce principe le Maître choiſit la nature qu'il propoſe pour modele à ſon Eleve; & l'Eleve, en paſſant à l'Antique, apprend à connoître la perfection des parties qui manque au modele.

Dans les Deſſins que les Peintres font avec ſoin d'après le naturel pour leur ſervir d'études, je leur conſeillerois toujours de conſulter l'antique quand ils en ſont à l'économie du tableau. Le ſentiment de l'Artiſte juſtifiera mes conſeils. L'Antique eſt un

* Les ames vraiment grandes penſent comme Démétrius Poliorcetes. Elles ne font point la guerre aux ouvrages de l'art, comme Don Quichotte aux Marionettes.

° Les derniers deſtructeurs des ouvrages de l'art, dont l'Hiſtoire faſſe mention, ont été Mahomet & les Iconoclaſtes. Voyez, l'Hiſtoire des Arts qui ont rapport au Deſſin, par P. Monier. Paris 1698. p. 116. & 121. Ce livre renferme d'excellentes choſes, quoiqu'il ſoit très-fautif par rapport aux noms Allemands & Flamands.

un secours auquel nul Peintre ne doit renoncer, quand il ne serviroit qu'à le rendre plus capable de relever ou de modérer le caractere des figures, conformément au but de la composition.

Je ne prétens pas transformer en une nécessité absolue, ce que je recommande comme une chose expédiente. Il n'est pas questions ici des privileges du Génie. L'aptitude à la connoissance de l'Antique & de la belle nature, peut seule donner la capacité à l'Artiste d'embellir son modele & de le rendre avec des idées sublimes.

C'est d'après ces idées que l'Artiste, nourri par l'Antique & par la Nature, opere de génie. Comment sans cela le Peintre s'en tirera-t-il dans les tableaux avec fabriques? Nous parlons ici principalement des dégrés de l'instruction.

L'Académie Royale de Peinture à Paris a décidé dans ses conférences recueillies par Testelin [p], que cet embellissement du Dessin, en renforçant les contours & en lui donnant le grand goût, étoit trop difficile pour les commençants. On tomba cependant

p Voyez, *Sentiments des plus habiles Peintres sur la pratique de la Peinture* &c. Laireſſe est du même sentiment. Du reste on a remarqué qu'il est mieux de s'habituer au commencement à dessiner en grand; parce qu'il est plus facile de passer des grandes figures aux petites que des petites aux grandes. Voyez aussi: *Elemens de la Peinture pratique, par J. B. Corneille.* Paris 1684. Chp. 8. p. 19.

dant d'accord que l'étude des belles figures antiques étoit très-néceſſaire dans le commencement aux jeunes Eleves, & même plus avantageux que le naturel. Quelque parti que prenne l'Eleve, ſoit qu'il deſſine d'après l'antique ou d'après la nature, le mieux pour lui ſera toujours de s'aſſujetir à l'imitation exacte des objets qui frappent ſa vue. C'eſt par cette pratique qu'ils accoutument l'œil & la main à cette juſteſſe & à cette préciſion qui conſtituent les fondements de la Peinture; & l'application particuliere de cette règle fait acquérir à l'Artiſte la facilité néceſſaire pour imiter toutes choſes. Alors les Eleves plus avancés, trouvent le chemin frayé de joindre la théorie à la pratique, & d'examiner les raiſons, qui ont porté les Auteurs de ces chefs-d'œuvres à opérer comme ils ont fait.

Une ſtatue de marbre de l'Antiquité eſt alors plus inſtructive que le meilleur livre élémentaire; mais il faut d'abord entendre le langage de cette inſtruction, comme il faut ſavoir la langue dans laquelle un livre eſt écrit. Dans les Chapitres ſuivants je me propoſe pour but de familiariſer le jeune Artiſte avec ce langage, ou du moins de l'encourager à faire de nouveaux progrès dans la doctrine qui traite de l'accord des proportions, des muſcles, ou des organes du mouvement, de l'expreſſion des paſſions, ainſi que des autres parties du corps humain.

CHAPITRE XXXV.

De l'accord des Proportions en général.

Nous nous approchons des parties ſpéciales de la beauté du corps humain. La grace répandue ſur le tout, eſt la premiere choſe qui frappe la vue de l'Artiſte. Puis l'œil parcourt le cadencement des membres, ou, ce qui eſt la même choſe, la juſteſſe des Proportions & choiſit des modeles convenables.

Telle eſt l'Analogie, ou proprement la Symétrie des Grecs dont nous avons parlé plus haut, mot auquel Pline ne vouloit pas accorder de nom latin. Quintilien approuvoit le nom de Proportion. Quant aux autres dénominations [a], on les trouve dans Junius & dans Scheffer.

La juſteſſe des Proportions eſt pour le Deſſinateur, conſidérée ſous ce point de vue, la choſe la plus importante. Mais cette juſteſſe, ne conſtituant pas le gracieux, ne donneroit point la vie & l'agrément au corps, ſi les mouvements extérieurs n'y concouroient pas pour leur part, & ſi ces mouvements ne ſe communiquoient pas à tout le plan de l'ouvrage. Car qu'eſt-ce que c'eſt que la grace dans

a Convenientia partium, congruentia, commodulatio &c.

dans le sens le plus propre, si ce n'est le mouvement en harmonie avec la beauté?

Ce mouvement est dirigé par une ame, dont l'expression est le pathétique de l'art. Le goût demande quelque chose de plus que la simple justesse, qui ne porte le bon que jusques aux limites du beau.

Voilà, à peu près, mon cher ami, le précis des recherches qui me restent encore à faire. Le plan que je me suis fait m'obligera de vous parler des proportions des corps, des mouvements & des attitudes des figures, peut-être de la ligne de beauté, mais avant toute chose de l'expression des passions. Encore ces notions de la beauté ne seroient-elles suffisantes que pour le Sculpteur, le Fondeur & le Graveur en pierre; elles seroient défectueuses pour le Peintre, & sans doute pour la plus belle moitié du genre humain, si l'on ne rendoit pas justice à une des parties essentielles de la beauté, à la couleur du naturel [b]. Bien des Belles, en méditant leur teint à la toilette, ne trouvent rien de désagréable à l'étude de la science qui traite des teintes & des nuances propres à relever les charmes d'un joli visage. Du moins ce ne seront pas celles qui, à l'exemple des Beautés de Londres, sont en

[b] *Corporis est quædam apta figura membrorum cum coloris qualitate; eaque dicitur pulcritudo. Cic. L. IV. Tusc. Quæst.*

en poſſeſſion de mettre en vogue un Peintre de portrait, flatteur aimable, obligé ſouvent d'avoir recours en ſecret à un habile Peintre de drapperies *. Je reviens à mon ſujet. Je ne ſaurois me diſſimuler qu'il y a peu de lecteurs à qui on puiſſe parler de meſures, de poids & de nombre, objets dont les loix reſpectables renferment toutefois une ſageſſe ſupérieure. Il me ſuffira ici d'avoir indiqué un ſentier qui mene à de nouvelles recherches. Je ne m'arrêterai qu'aux objets inſtructifs pour l'Artiſte & ſuſceptibles de recevoir les ornements de l'art. Si la grace qui préſide aux belles Proportions, vouloit m'enſeigner un chemin moins aride que celui qu'on ſuit d'ordinaire, j'éviterois heureuſement la ſéchereſſe où je cours riſque de tomber par les meſures & les dimenſions qui me reſtent à diſcuter.

La tête ſurbaiſſée qui répand tant de charmes ſur les ſtatues de marbre des Anciens, quoique l'Apollon du Belvedere toute majeſtueuſe qu'eſt ſon attitude ait la tête droite, ne conſerve pas toujours cette poſition, & les airs panchés par le moyen desquels tant de beautés forment des prétentions à la grace, ne ſont plus admis, tant que le

* On raconte qu'*Houbraken*, bon Peintre de drapperies, & frere de l'habile Graveur de ce nom, embelliſſoit les Portraits *d'Hudſon* Peintre gracieux & très-eſtimé à Londres.

le Deſſinateur, plus ſévere encore que le Maître à danſer dans Hogarth, qui prétendoit corriger l'Antinoüs en lui donnant une attitude plus droite, meſurera l'homme fait ou d'après la longueur de la face, ou d'après celle de la tête. La face, qui commence au haut du front à l'origine des cheveux, contient trois parties de proportion, ou longueurs du nez, en meſurant de la pointe du nez à la naiſſance des ſourcils : ces longueurs ſont le front, le nez, la bouche & le menton [a]. La tête à quatre parties, ſavoir les trois de la face, & celle de l'origine des cheveux du front jusqu'au ſommet de la tête. Mais cette partie ſupérieure n'eſt pas égale chez tous les hommes : de-là Albert Durer la prend diverſement, & Preiſsler emploie pour ſa meſure $\frac{2}{3}$ d'une pareille partie de proportion. Ainſi l'on dit : Cette figure a ſept têtes & demies ou huit têtes ; ou bien elle a dix faces. Du reſte les parties de proportion reſtent invariables, ſoit qu'on les compte par têtes, comme Gerard Audran, ſoit qu'on les meſure par faces, comme Teſtelin dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture, & Preiſsler dans ſes Eléments du Deſſin. Armenini s'eſt ſervi ſucceſſivement des deux dénominations ;

[a] De Piles dans ſes remarques ſur le vers 113. de du Freſnoy, ne fait mention que de la longueur du nez en général, ſans marquer la juſte dimenſion de cette meſure.

mais il s'eſt expliqué ſi clairement dans ſes diviſions, qu'il n'y a de mépriſe à craindre que pour les lecteurs inattentifs. Préſentement, mon cher ami, je ne veux pas vous arrêter par des ſubdiviſions.

Albert Durer, en rapportant ſes recherches à la perſpective & aux figures ciſelées, art dans lequel il étoit un auſſi grand Maître que dans celui de la Peinture, portoit ſingulierement ſon attention ſur la variété des formes humaines; de-là on trouve chez lui des figures depuis ſept jusqu'à dix têtes d'après les dimenſions les plus exactes. L'Antique fournit à l'Artiſte le choix des plus belles formes & la variété des plus nobles attitudes. Ainſi, de quel droit nieroit-on l'utilité de ces méthodes diverſes? ſurtout dans les cas, où la repréſentation des perſonnages dépend moins du choix de l'Artiſte, que des circonſtances, ou de l'idée de ceux qui font faire l'ouvrage. Chacun peut imaginer lui-même ces cas; comme, par exemple, lorsqu'il s'agit de repréſenter de grandeur naturelle une perſonne d'une haute ſtature. Durer a ſoin d'appeller ruſtiques les premieres figures de ſept têtes *.

Lomazzo

* Dans la remarque ſuivante de Felibien, remarque ſi judicieuſe d'ailleurs, l'Auteur ſe trompe, la critique ne tombe pas ſur notre Durer. "Il faut, dit cet Ecrivain, „qu'il y ait une différence viſible & aiſée à connoître „entre un Roi & un Soldat, un Homme de cour & un „Villa-

Lomazzo prétend même que les Anciens ont repréſenté la Déeſſe Veſta avec ces proportions; il croit auſſi qu'une taille plus ſvelte ne conviendroit pas non plus à une Sibylle. Les figures de Durer qui ſuivent immédiatement celles dont nous venons de parler, approchent davantage des belles Antiques de la proportion de huit têtes. Sans doute on n'y trouve pas l'attitude ragoûtante de l'Antinoüs. Mais peut-on demander raiſonnablement cette ſoupleſſe dans des figures où les meſures exigent la direction la plus droite & où une belle tournure, comme Audran l'a bien remarqué par rapport aux ſtatues, rend cette direction plus difficile.

Je ne crois pas que ce ſoit là ce que Hogarth demande. Mais ſitôt qu'il s'échauffe contre les figures inſipides [f] d'un Durer & d'autres Ecrivains qui ont donné des Elements de Deſſin, il ne paroît pas leur accorder, ce qu'il ſe croit permis à lui-même. Le connoiſſeur qui auroit ſouhaité, que l'Artiſte Anglois eut deſſiné avec plus de goût la Vénus de Medicis inſerée dans ſon livre & qu'il ne lui eut pas donné gratuitement la main d'un Milon Crotoniate, n'en auroit rien obtenu; &

„Villageois, ſi l'on veut rendre un ouvrage vraiſemblable & dans ſa perfection: & c'eſt à vous dire vrai, „ce qui ne ſe trouve pas dans les ouvrages d'Albert.“ Entretien IV.

f Analyſe of Beauty.

l'Auteur l'auroit renvoyé au commencement de ſon introduction, où il dit que, par les figures de ſon ouvrage, il ne s'eſt pas propoſé de montrer des exemples du beau & du gracieux. Quel deſſin élégant Hogarth a-t-il voulu demander pour ces ſortes de figures qui, étant faites pour être ſimplement meſurées, n'ont beſoin que d'une direction parfaitement droite, ſans que les graces y ſoient néceſſaires? Au contraire Durer, en diviſant la moitié du corps feminin, ſuivant la remarque de de Piles [g], a obſervé une proportion qu'on rencontre auſſi dans la Vénus de Médicis. Ceci pouroit avoir quelque mérite aux yeux d'un Artiſte qui, moins prévenu que Hogarth en faveur de la maniere de deſſiner à vûe d'œil, ne ſe feroit point déclare contre toutes les meſures par des lignes. Qu'Armenini réponde au Critique Anglois.

Cet Ecrivain judicieux, après avoir rapporté la diverſité des modeles ordinaires des Artiſtes & les avoir recommandés, y ajoute les meſures convenables, comme une des conditions indiſpenſables. „Je ne veux, dit-il [h], indiquer ces meſures que „d'après les grandes diviſions, laiſſant les petites „parties

g Voici ce qu'il dit ſur le vers 113. du Poëme de Du Freſnoy: „La moitié du corps de la Vénus de Médicis, eſt au „petignon, & non pas aux génitoires. Albert en uſe „ainſi pour toutes les femmes, & je crois qu'il eſt mieux."

h *Veri precetti della pittura.* &c.

„parties & les exactitudes des lignes, aux Ciſeleurs „& à ceux qui traitent de la perſpective, comme „ont fait Albert Durer & quelques autres: car il y „a des Peintres qui paroiſſoit regarder comme ſu„perflu de ſavoir ces exactitudes. Ils ſe fondent „ſans doute ſur le mot de Michel-Ange. Ce „grand homme dit à ce ſujet, qu'il falloit avoir le „compas dans les yeux & non pas dans la main; „parce que la main opere & que l'œil juge: vérité „qui eſt de la plus grande évidence. Cependant „quand on conſidere ſes ouvrages, on trouve qu'il „n'a jamais paſſé les bornes des meſures conve„nables: défaut qu'on remarque dans les ouvrages „de ceux qui ſe ſont déclarés contre l'exacte juſteſſe „des Proportions, défaut qui eſt cauſe qu'on ne „fait cas ni d'eux ni de leurs compoſitions."

C'eſt par ces meſures qu'on acquiert ce coup d'œil heureux, ſi recommandé par notre Sandrart. *Michel-Ange* réuniſſoit l'un & l'autre. Un œil exercé, n'a bientôt plus beſoin de meſures. Mais ſans une règle préciſe, toutes les Proportions ne dépendroient bientôt plus que de l'imagination de chacun. Ce ſeroit vainement qu'on auroit meſuré toutes les ſtatues de marbre; & Audran & les Académies de Peinture, auroient pu s'épargner cette peine, ainſi que Londres de fonder une Académie des Arts [i].

i Rien de plus louable que l'émulation de quelques ſociétés particulieres pour les progrès des Arts du Deſſin. Nos journaux

Je n'ai pas besoin de justifier dans d'autres vues le pere de nos Artistes allemands, de qui tant d'étrangers se sont reconnus les enfants: M. Wille [k] s'en est chargé dans la lettre qu'il écrivit à ce sujet à M. Fuesli de Zurich, & qui fait également honneur à ses connoissances & à son amour pour son pays. Je passe sous silence le témoignage de Daniel Barbaro [l] en faveur de notre compatriote par rapport

journaux ont parlé des prix de la Société de Londres, établie pour encourager les Arts, les Manufactures & le Commerce.

[k] *Schreiben von Herrn Wille an Herrn Fuesli in Zurich, Paris 1757.* La Lettre de M. Wille se trouve traduite dans le Journal Etranger. Juin 1757.

[l] Daniel Barbaro, Patriarche d'Acquilée, est peut-être plus connu hors de l'Italie par son portrait, excellement bien gravé par *Houbraken* d'après *Paul Veronese*, & inseré dans le second volume de la Galerie de Dresde, que par son ouvrage intitulé: *Prattica della Perspettiva, Venetia* 1568. in Folio. Dans la préface il parle d'Albert Durer & le préfere à Serlio par rapport à la perspective: cependant il pense que ces deux Ecrivains n'ont fait qu'effleurer cette science. Dans le corps de l'ouvrage il cite l'instrument inventé par Durer; il adopte aussi les idées de cet Artiste sur plusieurs autres articles. Pour servir d'introduction à cette science, je ne ferai que citer l'ouvrage de Pozzo, & ceux que la France doit aux lumieres d'un Desargues & d'un Abraham Bosse. Les travaux des Savants pour faciliter la perspective par les Mathématiques, ont sans contredit leur mérite, lorsqu'ils se proposent d'y former d'autres Savants. Il me paroît seule-

port à la perſpective. Mais ſi l'Artiſte allemand, qui avoit mérité l'eſtime d'un *Raphaël* & d'un *Michel-Ange*, qui avoit produit des ouvrages dont *Paul Veroneſe* & *le Guide* [m] n'ont pas dédaigné de faire uſage chacun à ſa maniere, n'a jamais connu la Grace, comme l'aſſure Hogarth, ce n'étoient certainement pas ſes règles démonſtratives des Proportions qui l'en empêchoient; comme les calculs mathématiques les plus difficiles n'ont jamais empêché un Fontenelle, un Manfredi, un Kæſtner, ni dans leur proſe, ni dans leur vers, de ſacrifier aux Graces. L'homme ſans talent aura beau ſuivre ſervilement les meilleures règles, ſes compoſitions

ſeulement que leur maniere de traiter cette ſcience, n'eſt pas ordinairement d'une grande utilité pour les Artiſtes, n'étant pas aſſez à leur portée. L'Algebre qu'ils y emploient, ſuffit pour mettre l'Artiſte dans le même embarras où ſe trouva la Cigogne de la Fable, que le Renard avoit prié à ſouper.

Depuis la publication de cet ouvrage il a paru un Manuel très-commode ſur cette matiere. C'eſt l'ouvrage d'un Graveur d'Amſterdam, Caſpar Philippe Jacobz, portant pour titre: Inſtruction raiſonnée dans la Perſpective, Amſterdam 1767. L'Auteur a pris pour baſe l'ouvrage de Deſargues.

[m] Voyez, *Algarotti ſaggio ſopra la Pittura, Livorno 1763.* Les ouvrages de cet Ecrivain ingénieux ont été traduits en Francois ſous le titre: Oeuvres du Comte Algarotti, traduites de l'Italien. A Berlin 1772, chez G. I. Decker, Imprimeur du Roi, 7 Vol. in-8vo.

ſeront toujours défectueuſes ſans que ces défectuoſités puiſſent porter atteinte à l'utilité des règles. Auſſi jamais Hogarth n'aura-t-il la raiſon de ſon côté en appellant inutiles les règles d'Albert Durer ſur les Proportions, quand elles n'auroient ſervi qu'à montrer un chemin plus facile à ceux qui nous ont donné des méthodes depuis le ſiècle d'Albert.

Je doute que les Critiques d'Albert Durer ayent ſaiſi toute l'étendue de ſes vues, ſuivant la diverſité de ſes talents; ils ſemblent n'avoir enviſagé ſes ouvrages élémentaires que d'après le point de vue qui leur eſt propre. Si le Peintre peut ſe paſſer d'une tête réduite en carré & péniblement calculée, le Sculpteur penſe peut-être autrement ſur cet article. Durer, comme il le déclare lui-même, a écrit pour tous les Artiſtes & Artiſans dont les opérations ſont relatives à l'art du Deſſin. Armenini avoit très-bien ſaiſi ſon idée. Sans m'écarter davantage de mon ſujet, je reviens aux Proportions des figures humaines que notre Artiſte nous a données.

Au milieu de cette diverſité de modeles, les imitateurs les plus ſenſés ſe ſont toujours réſervés la liberté du choix. L'Antique, qui a pareillement fixé le choix des meilleurs appréciateurs de l'Art, eſt reſté la règle fondamentale. Rien n'empêchoit un *Spranger*, qui avoit peint avec ſuccès à Rome, de conſulter l'Antique pour s'en approprier les belles proportions. Il eſt vrai, il le conſulta, &

ce

ce ne fut pas ſans fruit : mais il ne ſut pas modérer la fougue de ſon imagination. Il voulut ſe ſingulariſer, & il tomba dans des écarts qui ne menacent que trop ſouvent les ſaillies d'un eſprit ſans frein, qui étouffent les idées pures de la beauté. Durer, dans ſes Proportions diverſes, appelle grande une figure allongée dont la tête comprend la dixieme partie de cette figure. Je n'examinerai pas, ſi cette méthode avoit été reçue par l'école de Spranger [n]. Cependant je ne crois pas que ceux qui ont adopté cette idée, ayent aſſez médité le texte qui ſuit immédiatement ce paſſage. Durer a augmenté la tête de la figure en queſtion, & il a réduit les Proportions à neuf têtes. Je rapporterai au bas de la page [o] un autre paſſage de cet Ecrivain qui confirme ſon précepte.

Sans

n Par rapport à cette Proportion de dix têtes, il ne ſera pas inutile de rapporter le jugement, de Jean Paul Lomazzo, qui ſuit généralement les proportions d'Albert Durer, jugement tiré de ſon ouvrage intitulé : *Trattato dell' Arte della Pittura, Scoltura & Architettura. Milano 1585. in 4to. Lib. I. Cap VII. p. 45.* Voici comme il s'exprime : *La bella proportione d'Alberto Durero del corpo humano di dieci teſte. Imperoche quantunque (per dir il vero) ella ſia à giudicio d'ogni intendente, troppo ſvelta e gracile, niente dimeno non deve eſſer in alcun modo tralaſciata per eſſer coſa di tanto huomo, à cui l'Alemagna nella pittura non hà hauuto un altro pari giamai.*

o) Quanquam autem ſupra imagines aeque longas omnes ſecundum unam propoſitam regulam quo res minoris eſſet negotii,

Sans doute on opere avec plus ſureté, quand on tient la figure plutôt trop longue que trop courte. De-là vient auſſi que pluſieurs Artiſtes aiment mieux faire la tête trop petite que trop grande. Pratique pourtant qui peut fort bien dégénérer en un défaut dans lequel ſont tombés pluſieurs grands Maîtres, entre autre *Euphranor* parmi les Anciens & *Pietre de Cortone* parmi les Modernes. Toujours eſt-il vrai que la grandeur exceſſive de la taille n'eſt pas regardée comme une beauté du ſexe, parce qu'il eſt difficile de combiner la grace avec cette grandeur. C'eſt du moins le ſentiment de Catulle, qui conſerve encore la réputation d'un grand connoiſſeur de belles tailles. Pour le corps de l'homme, la hauteur outrée de la taille, lui ôte en général la Proportion d'un juſte équilibre, Proportion qui, avec la poſition ferme de la figure peut ſeule lui donner cette apparence de force & cette ſoupleſſe de mouvement, qui en impoſent.

Quant

negotii, dimenſi ſumus. Si quo tamen in opere componendae hae fuerint, non eſt ignorandum graciliorum quarumque ſtaturas prolixiores eſſe debere.

Iam ſi viri forte ac foeminae imagines unius ſeu potius convenientis modi conſtituendi erunt, linea quae feminae longitudinem metiatur brevior eſſe debebit una 18. quam viri. Nam ſi hoc negligeretur major viro femina appareret &c. Voyez, l'ouvrage latin d'Albert Durer, portant pour titre: *De Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum. in Folio.*

Quant aux deux dernieres qualités la ſolidité & la grace, ſi bien exprimées par les figures d'Atlas & de Mercure, miſes en oppoſition, Hogarth fait très-bien, de propoſer l'Antinoüs, comme tenant un juſte milieu.

Les Artiſtes, qui ſe ſont complus à donner à leurs figures la longueur de dix têtes, auroient évité heureuſement tout reproche, dans leurs repréſentations des figures humaines, s'ils s'étoient contentés du même nombre de faces, ou, ce qui eſt la même choſe ſelon les meſures d'Audran, s'ils avoient pris les dimenſions de ſept têtes & demies. L'Antinoüs & l'Hercule Commode pris enſemble compoſent trente faces. L'Artiſte a-t-il à traiter un Dieu qui demande plus d'apparence, un Lutteur qui veut plus de ſoupleſſe, ou le ſujet exige-t-il l'expreſſion d'autres qualités, il ne manquera pas de modeles. Cependant les plus belles ſtatues, n'ont à peu près qu'une, ou qu'une partie de proportion & demie de plus les unes ſur les autres. Ce ſont là des modeles qu'on peut ſuivre, & établir la règle de ne jamais paſſer ſans néceſſité la meſure de huit têtes. Car parmi toutes les belles ſtatues de marbre cette meſure eſt la plus longue, & c'eſt celle qu'on a priſe du Gladiateur mourant.

Nous n'appellons nos modeles que les ſtatues les plus exquiſes. Felibien & Audran ont remarqué depuis longtems la différence qui s'y trouve.

En

En effet sur soixante mille statues antiques qu'on trouve à Rome & aux environs, on n'en compte qu'une centaine de belles & une vingtaine d'exquises. Toutefois laissons à nos Savants la gloire de combattre avec intrépidité pour la beauté de tous les restes de l'Antiquité; ils sont aussi autorisés de nommer beaux tous les monuments antiques, que l'étoit dans le Conte de Gellert le vieux Général, qui appelloit belles indistinctement toutes les femmes *p*.

Le mérite d'une science que les Anciens ont possédé au souverain dégré, & dont Pline a déja regreté la perte, se trouve constaté sans contredit par leurs statues. Les vrais connoisseurs de l'Antique regreteront plutôt les règles de Polyclete, d'un homme qui expliquoit ses écrits par ses ouvrages, que tous ces beaux récits des Anciens, que les aveugles Adorateurs de l'Antiquité rapportent avec une superstition qui n'a rien d'égale, si ce n'est celle de quelques ultramontains qui parlent avec extase de toutes les puerilités, ou *Fantozzi* selon l'expression d'Armenini, que Vasari a compilées depuis *Cimabué* jusqu'à *Pietre Perugin*.

Sérieusement, l'ongle d'après lequel on prétend que *Phidias* a déterminé la grandeur d'un lion, doit-il prouver tout ce qu'on en veut inférer? La déter-

p Choix de Poësies Allemandes. Tom. I.

détermination de la grandeur conſtitue-t-elle la rareté par rapport à l'art? C'eſt la ſcience des chaſſeurs qui, graces aux Antiquaires, auront ſujets d'être bien fiers de leurs connoiſſances. Après la grandeur déterminée, la belle exécution n'eſt donc rien d'extraordinaire pour un *Phidias*. Vous n'en êtes pas quitte mon ami; il faut que je vous cite encore un exemple. Pourquoi avez-vous exigé de moi que je traitaſſe une matiere auſſi ſeche que celle des Proportions?

Rappellez-vous cette belle dent, longue d'un pied, d'après laquelle *Pulcher* exécuta une tête entiere ou toute une figure, & cela avec tant de juſteſſe que Tibere qui avoit le malheur d'être inſenſible aux charmes des beaux-arts, en témoigna la plus grande ſatisfaction à l'Artiſte [q]. Il eſt inutile de remarquer qu'il eſt toujours dangereux de refuſer quelque choſe à un tyran. L'Empereur, d'ailleurs, n'étant pas connoiſſeurs des ouvrages de l'art, il n'aura pas été difficile à l'Artiſte de le ſatisfaire. Peut-être *Pulcher*, à la vue du danger, a pris ſon parti & pour déployer ſon talent a produit une figure, qu'en pareil cas nos Artiſtes, rendroient

q Cette dent venoit d'un corps d'une grandeur démeſurée, qui avoit été trouvé en Aſie après un tremblement de terre, avec pluſieurs autres corps de la même grandeur. On devoit les faire venir à Rome; mais l'adreſſe de *Pulcher* épargna les frais du tranſport à l'Empereur.

droient tout auſſi bien, ſi d'ailleurs la choſe en valoit la peine; mais il ne s'en ſuit pas de-là que le Géant ait été de ces mortels, parfaitement bien proportionnés dans toutes ſes parties. Il pouvoit donc arriver que l'ingénieux *Pulcher*, en donnant de juſtes Proportions aux membres divers, ait donné au Géant une perfection, que la nature lui avoit refuſée.

Mais que veut-on prouver par cette dent & cette appréciation du corps? La connoiſſance des Romains dans la ſymétrie des Grecs, connoiſſance que Pline le jeune [r] ſemble leur conteſter. Vouloir douter de la verité du fait, ne me paroît pas à propos, quoiqu'une hiſtoire de cette eſpece renouvellée dans des tems récents, ſemble nous recommander la circonſpection. Phlegon Trallianus, Affranchi d'Auguſte, & contemporain de *Pulcher* qui nous rapporte le fait du Géant, n'aura pas voulu nous en impoſer; nous ne ſommes pas accoutumés de ſoupçonner des Anciens d'altérer les faits, comme nous faiſons à l'égards des modernes à qui nous aimons tant à reprocher l'inéxactitude de l'hiſtoire. C'eſt ainſi que les préjugés ſont favorables aux preuves.

Fontenelle dans ſon Dialogue *ſur les préjugés*, nous en a montré l'utilité. Nous devons même à un préjugé, les raiſonnements que cet Ecrivain ingénieux

[r] Epiſt. II. 15.

ingénieux prête à *Raphaël*. On croyoit généralement à Rome, que parmi les concurrents de *Michel-Ange* il n'y en avoit pas de plus digne que le grand *Raphaël* pour prononcer sur la fameuse statue de marbre d'un Bacchus, d'autres disent d'un Cupidon [s]. Michel-Ange, Auteur de la statue, l'avoit enfouie dans un lieu où il savoit qu'on devoit fouiller, après lui avoir rompu un bras: il ne montra ce membre qu'après que la statue eut été déclarée antique, & que la perfection de l'art qu'on trouve dans les ouvrages grecs, eut été refusée aux Modernes. Il me semble que l'âge que *Raphaël* avoit alors, altere le préjugé qui donne à cet Artiste la qualité de juge. Je me suis écarté de mon sujet; mais je sais que vous me pardonnerez une digression qui peut justifier *Raphaël* aux yeux des Lecteurs de Fontenelle.

Je n'ai garde d'adopter la prévention d'un Perrault contre les Anciens, je ne veux point suivre le sentier scabreux sur lequel il s'est égaré. Pour éviter cet écueil gardons-nous de l'écueil contraire: par une préocupation peu philosophique, ne renonçons pas à la faculté de penser nous-mêmes.

La

s V. Richardson, Traité de la Peinture &c. Tom. III. Edouard Wright, qui nous a donné le trait de cette statue de Bacchus, a indiqué l'endroit de la rupture qui se voit à l'avant-bras droit. *Some Observations made in travelling trough France, Italie* &c. T. II. p. 397.

La hauteur que les Anciens ont atteinte dans les arts d'imitation, eſt prouvée par une infinité de chefs-d'œuvre: mais ajouter une foi aveugle à tous les paſſages qui les concernent, n'eſt digne ni d'eux ni de nous.

Les Anciens ſuivoient la fameuſe ſtatue de *Polyclete*, ſurnommée *la Règle:* nous en ferions autant, ſi nous avions le bonheur d'avoir le Doryphorus de ce grand Maître & ſon livre élémentaire. Toutefois les Anciens ſuivoient-ils *Polyclete* ſans diſtinction? Ce que j'ai rapporté au Chapitre VI. de ce chef de l'Ecole de Sicyone, combat formellement cette opinion. Les Anciens auroient-ils obſervé les mêmes Proportions dans toutes les circonſtances, dans la repréſentation d'un Apollon, d'un Doryphorus & d'un Faune? Toutes les ſtatues de marbres des Anciens reconnues pour belles, renferment-elles les mêmes Proportions? Polyclete lui-même reſta-t-il conſtamment fidele à ſa règle? Dans la repréſentations des douze Dieux du premier rang, ne ſe voyoit-il pas néceſſité de diſtinguer le Dieu des Cyclopes du Dieu des Muſes?

CHAPITRE XXXVI.

Des Proportions en particulier.

Vous n'exigez de moi un précis des Proportions du corps humain, que pour qu'il y ait de la liaiſon dans l'enſemble de l'ouvrage & qu'on puiſſe ſuivre plus facilement certains jugements. Un Artiſte n'attendra pas mes avis pour recourir aux ſources & pour conſulter les Proportions d'un Gerard Audran [a]. – –

La différence des meſures, ſe montre ſingulierement dans la partie élevée de la tête depuis le ſommet jusqu'à la hauteur du front, dans la diſtance du nombril à la poitrine, dans la longueur du genou, & dans la dimenſion d'une épaule à l'autre. Après avoir conſulté de Piles, je ſuivrai Lomazzo. L'Auteur Italien, en adoptant la méthode de Durer, les belles Proportions de dix faces, les applique à toute la hauteur du corps humain.

Une partie de proportion eſt, comme je l'ai déja dit, la troiſieme partie d'une face, & cette troiſieme partie eſt diviſée en douze modules ou minutes.

a Les Proportions du corps humain meſurées ſur les plus belles figures de l'Antiquités, à Paris chez Gerard Audran, Graveur du Roi. 1682.

Si nous comptons pour la partie supérieure de la tête une partie entiere de la face, & si nous y ajoutons deux autres parties depuis le menton jusqu'à la fossette du cou, nous aurons dans ces trois proportions, les parties constituantes d'une face, & avec le visage même nous aurons deux faces - - - - 2

Si nous comptons de la fossette du cou jusqu'au sein une face, du sein au nombril une seconde face, & du nombril aux génitoires une troisieme: - 3

ces cinq faces prises ensemble nous donneront la moitié du corps de l'homme. J'ai déja remarqué plus haut les dimensions de la Vénus de Médicis.

Pour l'autre moitié du corps, la longueur depuis les génitoires jusqu'à l'origine du genou forme deux faces, - 2

& l'emboîture du genou à l'extrêmité du cou de pied, donne encore deux faces 2

Il reste par conséquent la dixieme face dont le genou nous fournit une moitié $\frac{1}{2}$

& la distance du cou de pied au dessous de la plante du pied l'autre moitié - $\frac{1}{2}$

10 Faces pour la hauteur de l'homme.

Preisler, dans son Traité du Dessin, donne au genou $\frac{2}{3}$. & à la distance du cou de pied à la plante du pied $\frac{1}{3}$.

La

La largeur de l'homme eſt égale à ſa longueur, lorsqu'il étend les bras. S'il plie les bras, la meſure extérieure des faces s'alonge. On peut prendre quatre faces, diviſées également par le cou depuis l'épaule jusqu'à l'origine du petit doigt 4
l'emboîture de l'omoplate à la foſſette du cou, donne la cinquieme face - - 1

5 Faces

pour la moitié de la largeur, & cette largeur, priſe deux fois, donne 10 Faces pour toute la largeur de l'homme.

Enſuite les doigts vous donneront encore une demi-face, qui eſt comptée tant pour l'extrêmité de l'omoplate, que pour l'emboîture du coude, lorsque le bras eſt étendu. Tel eſt le précis des Proportions : je ne ſaurois vous rendre ce calcul plus court.

Il n'eſt pas néceſſaire de rappeller aux Peintres de portrait que la largeur de l'œil forme la cinquieme partie de la largeur de la tête, & qu'elle détermine auſſi la diſtance des deux yeux. Il n'y a pas de commençant qui ne ſache cela ; mais donner à l'œil fuyant, lorsqu'il eſt placé à l'ombre, le ton de dégradation convenable, & ne pas le faire briller mal à propos par un coup de jour tranchant : c'eſt ce que n'obſervent que les Peintres qui procédent en tout avec connoiſſance de cauſe.

La longueur de la main eſt égale à la longueur de la face ; la plante du pied eſt priſe pour la ſixieme partie de la longueur du corps. Telles ſont les loix des Proportions. Le ſavant Huet remarque qu'elles ont éprouvé des altérations ; il les attribue au laps de tems, & aux forces épuiſées de la nature. " La longueur du pied de l'homme, „ dit-il, n'eſt plus la ſixième partie de ſa hauteur, „ comme elle étoit du tems de Vitruve ; à peine en „ eſt-elle la ſeptieme partie [b]. " Je ne crois pas pourtant que parmi les perſonnes du ſexe, il s'en trouve beaucoup qui traitent la nature de marâtre par rapport à la diminution de ces parties du corps [c]. Quand Homere nous dépeint Thétis les pieds blancs comme de l'argent, il a ſans doute voulu nous donner une idée de quelque choſe de plus que de leur blancheur. Mais quel mal en réſulteroit-il, ſi le Commentateur ou le Peintre, prenoit ſon parti & ne donnoit à ces pieds que la longueur d'une tête. Les Académies de Peinture condamneroient l'Artiſte ; mais certainement la perſonne dont le ſujet repréſenteroit le Portrait hiſtorié, n'en ſeroit point fâchée. Elle ſeroit plus mécontente ſi le Peintre avoit manqué le triangle équi-

b Huetiana. p. 32.

c Quelques lecteurs ſe rappelleront à ce ſujet que c'eſt, d'après cette grandeur donnée du pied, que Pythagore jugea de la hauteur d'Hercule. *A. Gellius Noct. Att. l. 1.*

équilatéral avec lequel la belle nature marque la distance d'un sein à l'autre, & celle de la gorge en général à la fossette du cou.

Le sentiment de Testelin s'accorde avec celui de de Piles par rapport à la longueur du corps humain. Il prend aussi la largeur égale à la longueur: dans la dimension de la largeur, il ajoute à la face depuis l'origine de l'épaule jusqu'à la fossette du cou, une partie ou un tiers de face. Il semble que Testelin suive la mesure de l'Hercule Commode, ou plutôt le principe général, d'après lequel la largeur de la poitrine est prise pour une beauté virile. En revanche on retranche cette proportion au dedans du bras, & on assigne à chaque moitié du bras $1\frac{1}{2}$ de face. Pour la main il reste l'autre cinquieme longueur de la face. La largeur de la poitrine dans l'endroit de l'emboîture des bras, est de deux faces, quand la figure est dans l'état de repos. Testelin entre dans plus de détails que de Piles sur cet objet: il est facile d'ailleurs de concilier les variations apparentes qui se trouvent entre ces deux Observateurs. Au contraire de Piles prend pour cette derniere partie du dedans du bras, c'est à dire depuis la moitié du bras jusqu'au poignet, une partie de plus. On pouroit sans doute partager ce différent. Mais qui peut mieux décider que l'Antique & que Gérard Audran, qui

avoit ſuivi l'Antique & qui ſavoit quelque choſe de plus que meſurer.

Audran n'a tracé ſur le papier que ce qu'il avoit meſuré avec la plus grande exactitude d'après les principales ſtatues de marbre. Il jugea à propos d'éviter les fautes de ceux qui s'étoient érigés chefs de ſecte, ou qui s'étoient contentés de deſſiner leurs figures à vue d'œil ſans les rectifier enſuite ſur le marbre. Plein de vénération pour l'Antique rien n'égale les ſoins qu'il prit relativement à cet objet, ſi ce n'eſt le ſuccès avec lequel il exécuta ſon entrepriſe. Peut-être l'aventure ſuivante en fut-elle le mobile.

Un certain Peintre françois ſe vanta de déterminer exactement les Proportions des Anciens. Louis XIV. le chargea d'entreprendre cette opération en Italie, & d'en communiquer enſuite le réſultat à l'Académie Royale de Peinture établie à Rome pour ſervir d'inſtruction aux Eleves. Les Proportions qu'il donna ſe trouverent fauſſes: il eſt facile de deviner les conſéquences qui devoient en réſulter dans une Académie de Peinture obligée de ſe regler ſur de pareils modeles.

Auſſi dans cette partie on en appelle aux Anciens. Aujourd'hui encore preſque tous ceux qui ont calculé les Proportions du corps humain ſe ſont autoriſé des dimenſions de Vitruve. Vous trouverez,

verez, mon ami, que Preiſsler qui ſuit Albert Durer dans ſon ouvrage des Proportions, s'accorde infiniment plus avec Vitruve que Hogarth.

Les deux Obſervateurs allemands prenent huit têtes pour dix faces. Chez eux, il eſt vrai, l'élévation de l'origine du front jusqu'au ſommet de la tête, n'a que $\frac{2}{3}$ d'une partie, & la diſtance de la foſſette du cou au menton n'a qu'une $1\frac{1}{3}$ de partie. Par-là vous diminuez dans la comparaiſon avec le calcul précédent, une partie entiere que vous retrouvez dans la diſtance du nombril à la foſſette du cœur. Or pour une face entiere du calcul précédent, vous en aurez $\frac{4}{3}$, ou vous aurez cet accroiſſement dont de Piles fait mention au ſujet de l'Apollon du Belvedere & qui eſt regardé comme un embelliſſement en général.

Hogarth ſemble ne pas ſe rappeller cet accroiſſement de l'Apollon, ou ne point le conſidérer comme une exception, lorsqu'il cherche la majeſté de ce Dieu dans une ſimple addition de grandeur, ou dans l'alongement du cou, du pied & de la cuiſſe, à l'excluſion expreſſe du corps [d]. Il eſt vrai, en ſuivant Albert Durer dans les Proportions, que nous a données Preiſsler, nous ſommes diſpenſés

[d] *Analyſe of Beauty* &c. De Piles marque une face du nombril aux parties naturelles, & il donne une demi partie de plus à l'Apollon.

de faire cette exception par rapport à l'Apollon. Mais M. Hogarth permettroit-il à Albert Durer d'appuyer ſon ſentiment ? Ou ſuivroit-il ſur cet objet un ancien Critique anglois, inconnu à nous autres Allemands ?

Mon apologie d'Albert Durer & mes objections contre les ſentiments de Hogarth, n'ont point pour objet de porter atteintes aux excellentes remarques de cet Ecrivain ; il eſt à ſouhaiter que les Artiſtes profitent des bonnes choſes que ce livre renferme.

Poſons le cas, que nous adoptions exactement les Proportions de Preiſsler d'accord avec celles de Vitruve, avec l'unique exception, que l'élévation du front au ſommet de la tête ait une partie entiere au lieu des deux tiers en queſtion, & que la diſtance du menton à la foſſette du cou, renferme deux parties entieres à la place d'une partie & un tiers : qu'en réſultera-t-il ? La face n'éprouveroit aucun changement, la tête deviendroit un peu plus grande & toute la figure ſe trouveroit alongée d'une partie.

Il me ſemble que cela pouroit nous donner la clé du chiffre, lorſqu'on a remarqué plus de dix faces dans de certaines Antiques, quoique les Auteurs de ces ſtatues n'ayent pas paſſé les huit têtes, ou, quoiqu'en ſe reſtreignant à ſept têtes & demies, ils ayent donné dix faces à leurs figures.

Je

Je ne ſais ſi je m'exprime aſſez clairement, ou ſi je viendrai à bout, comme je m'en flatte, de combiner aſſez bien Audran avec Preiſsler. — "Oui, „vous vous en flattez aſſez gratuitement, pourez-„vous m'objecter: car vous ſemblez inſinuer, qu'on „peut conſerver huit têtes, ſans s'attacher expreſſé-„ment aux dix faces de Vitruve."

A cela je reponds, que ce n'eſt pas une pure imagination, que quelques Antiques où ſe trouvent ces meſures renferment le principe de cette penſée. Perſonne ne ſera obligé de s'écarter de Vitruve au de-là de ces meſures: & l'Artiſte en le faiſant doit avoir de puiſſants motifs par rapport à la qualité du perſonnage qu'il repréſente, quand il fait un Apollon, par exemple.

Sans doute des motifs tout différents ont porté de certains Maîtres célèbres, dont les ouvrages nous offrent les Proportions les plus exactes, de s'en écarter dans des circonſtances ſpéciales & dans des membres particuliers. Ces circonſtances nous frappent moins: nous ne pouvons que les préſumer. Il n'en eſt pas de même des membres; nous pouvons les meſurer, & je ne ſache pas qu'Audran, qui a fait ſur cet article les obſervations les plus exactes, ait jamais été contredit par perſonne.

On ſuppoſe avec raiſon qu'un auſſi habile Artiſte qu'Audran qui, outre ſa force dans la Gravure, mérite

mérite d'occuper une des premieres places parmi les grands deſſinateurs de ſa Nation, quand il nous donne l'agrandiſſement des membres comme quelque choſe d'extraordinaire, n'aura pas manqué de déduire dans l'extenſion des parties extérieures à l'emboîture des os, ou aux articulations, tout ce que la nature des ces parties ſemble exiger.

C'eſt ainſi que le Laocoon & l'Apollon ont tous deux la jambe gauche plus longue que la droite, le premier de quatre minutes ou $\frac{1}{7}$ de partie, le ſecond de près de neuf minutes. L'Auteur de la Vénus de Médicis a donné à la jambe qui ploie près d'une partie trois minutes de plus qu'à celle qui porte; & la jambe droite du plus grand des fils de Laocoon eſt preſque de neuf minutes plus longue que la gauche.

Après cela ne verrons nous pas la foule des Deſſinateurs médiocres ſe féliciter de leurs rares productions, &, dans leur ridicule imagination, aborder les grands Maîtres de l'Antiquité avec la même confiance que l'âne de la Fable aborde le Lion? *Eh, bon jour frere! dit maître Aliboron en approchant le Roi des Animaux.* Qu'exigeoit *Phidias* des Athéniens, lorsque ceux-ci, mécontents de ſa Minerve, donnerent la préférence à celle *d'Alcamene* qui avoit ſu donner un beau fini à ſon travail? Il vouloit qu'ils ne le jugeaſſent, que lorsque ſa ſtatue

ſeroit

ſeroit placée au lieu de ſa deſtination. En effet quel changement ſubit dans la déciſion des ſpectateurs, lorsque la figure de *Phidias*, qui conſiderée de près ne paroiſſoit qu'ébauchée, fut apperçue dans ſon véritable point de vue? Alors le travail recherché *d'Alcamene* qui ignoroit la ſcience de l'Optique, diſparut entierement, pendant que celui de *Phidias*, par ſes ſavants raccourcis & ſon air de majeſté, gagna tous les ſuffrages. Les figures de la colonne Trajanne ne s'agrandiſſent-elles pas à raiſon de leur hauteur & de leur diſtance, non pour les faire paroître plus grandes, mais pour les tenir dans la même proportion avec les figures placées plus bas?

L'effet qui réſulte pour un objet placé à une certaine diſtance de la vue, détermine l'intention principale de l'Artiſte; & les moyens de produire cet effet, ſont pour lui des loix auſſi abſolues, que les Proportions d'une figure faite pour être vue de près.

Qu'il me ſoit permis de rapporter à ce ſujet les ſentiments d'Audran, d'autant plus que ſon ouvrage n'eſt pas auſſi répandu qu'il mériteroit de l'être. "Ces figures, dit-il, étoient faites, pour „être placées dans des endroits d'où elles étoient „principalement vues de certains côtés avec des hau„teurs & des diſtances, qui pouvoient changer les „appa-

„apparences de l'objet. Les parties, que nous „avons remarquées, paroiſſant alors en raccourci, „auroient ſemblé défectueuſes; & c'eſt à mon „ſens, ce qui a obligé de les tenir plus longues; „d'où nous pourrions tirer une leçon importante, „qui eſt que, lorsqu'une figure doit être vue de „tous côtés, & d'une diſtance à la pouvoir entie„rement examiner, il faut lui donner les Propor„tions telles que nous les trouvons dans l'Antique, „aux parties qui ſe font voir ſans aucun raccourci. „Mais ſi la figure devoit être placée avec des aſſu„jetiſſements à des lieux où à des diſtances qui en „dérobaſſent quelque partie à nos yeux, alors il „ſeroit beau, & peut-être néceſſaire, d'uſer de „ces ſavants artifices dont les Anciens ſe ſont ſi „heureuſement ſervis.“

Rien de plus ſolide que le jugement d'Audran: je ne voudrois pourtant pas qu'un Artiſte allemand ſe vit ſouvent dans la néceſſité d'avoir recours à un pareil artifice. Je doute que ſes contemporains ſoient diſpoſés à lui rendre juſtice. Il faudroit que ce fut un Italien qui réunit le goût des Grecs à la bonne diſpoſition pour les Allemands.

On a même ſacrifié quelque choſe à la beauté du groupe, lorsqu'on s'eſt permis de repréſenter les fils de Laocoon, dans les Proportions des Adole-

Adoleſcents [e], mais non pas dans l'accord du naturel relativement à la grandeur de leur pere. Dans ce groupe, la ſubordination vient très-bien à l'aide des figures acceſſoires.

Il me ſemble qu'il eſt plus utile de rechercher les cauſes, qui ont porté les grands Maîtres à s'écarter de la règle ordinaire, que de s'en rapporter uniquement à leur autorité. Le Philoſophe obſerve le cours du ſoleil, l'Indien ſe proſterne devant cet aſtre & l'adore : tous deux reconnoiſſent ſa lumiere bienfaiſante.

[e] Le plus grand des enfants de Laocoon à ſept têtes & demies & l'autre en a ſept. Virgile ſemble leur donner une taille plus petite.

— & primum parva duorum
Corpora natorum ſerpens amplexus uterque
Implicat, & miſeros morſu depaſcitur artus.
Æn. II. v. 213.

CHAPITRE XXXVII.

De la ligne de beauté dans les Attitudes & les Contours.

L'action & la réaction des muſcles [a], ainſi que leur ſimple ſituation, embelliſſent le contour & lui donnent ſous la peau délicate d'un corps de jeuneſſe une forme agréable & ſerpentine. Telle eſt l'attitude naïve d'un homme qui ſe tient ferme ſur le pied qui le porte, & qui laiſſe aller l'autre nonchalamment en arriere, en dirigeant la tête vers l'objet qui l'occupe. C'eſt là ce que nous indiquent les ſtatues capitales de l'Antiquité. Quant à la doctrine du trait, les Ecoles de l'art nous ont prôné tantôt les lignes ondoyantes & ſerpentines, tantôt le maintien dégagé de l'homme qui reſſemble à la flamme s'élevant par ondes; de tout tems elles nous ont enſeigné, ce que Hogarth aujourd'hui nomme la ligne de la beauté & de la grace. Parent, comme nous l'avons dit au commencement de cet ouvrage, ſemble avoir donné le ton, ſur lequel le Critique anglois & d'autres ont continué.

La ſingularité qui ſe trouve dans cette diverſité d'opinions, c'eſt que quand l'un prouve que la ligne

a V. Traité de la Peinture, par Leonard de Vinci; Chapitre 225.

ligne de la beauté eſt ſerpentine, l'autre ſoutient qu'elle eſt elliptique [b], un troiſieme, comme de Piles, qu'elle eſt circulaire. Pendant que nous remarquons dans le tout & dans les parties du corps humain, ainſi que dans tous les objets de la nature une variété harmonieuſe & une force combinée pour l'effet de ces parties avec le tout. La forme circulaire de la prunelle de l'œil ne ſe trouve répétée ni aux paupieres, ni celles-ci à la forme elliptique ou cycloïde de la prunelle. La paupiere inférieure eſt encore diſtinguée de la prunelle ſupérieure. Et ce ſont ces formes priſes enſemble, qui compoſent la beauté de l'œil.

Sachons gré à ceux qui nous font remarquer la beauté dans les parties ſeparées du corps humain. Et quoi de plus raiſonnable, de plus analogue aux préceptes de l'art, que d'étudier ces parties dans l'Antique? Le réſultat de ces remarques, me donneroit la beauté du profil d'un viſage [c], ſans m'empêcher de trouver, pour la tournure de la tête où l'on apperçoit encore en grande partie l'œil fuyant, l'embel-

b Hogarth prouve que l'araignée ne ſauroit être belle, parce que toute ſa figure n'offre rien d'ondoyant. Ce qu'elle perd avec Hogarth, elle le regagne avec Parent, qui préfere la forme elliptique à toutes les autres.

c Voyez ſur cet objet les Réflexions ſur les Ouvrages de l'art de M. Winkelmann. Journal Etranger, Avril 1760.

l'embelliſſement de l'ovale dans la douce inflexion des tempes vers l'œil & dans l'élévation inſenſible de la joue, qui s'arrondit elliptiquement du côté du menton. L'idée des forces néceſſairement combinées pour produire l'effet de l'enſemble, ne me feroit jamais perdre de vue la deſtination de cet effet dans les beautés de détails. Les parties qui conſtituent la beauté du viſage auroient peut-être le premier droit de me fixer une ligne de beauté, ſi j'en avois reconnu la néceſſité avec l'excluſion de toutes les autres lignes. Par rapport à la poſition du corps, la moyenne ligne ondoyante en impoſeroit au goût excluſif. La ligne elliptique me préſcriroit des règles importantes pour la beauté des vaſes; pendant que la commodité & la variété réunies m'impoſeroient des préceptes encore plus importants pour l'ordonnance de certains vaſes. En liſant dans Homere que Vénus, ayant apparu à Helene ſous la forme d'une Vieille, ſe fit connoître tout d'un coup à cette Princeſſe par la beauté de ſon ſein, je ne m'interdirois pas entierement la ligne elliptique de Parent qui la préfere à la ligne circulaire: mais je prierois ce Critique, s'il vivoit encore, de ne pas mépriſer les principes de de Piles.

Les pierres gravées, les bas-reliefs des Anciens, mes études favorites, me fourniroient les modeles pour tracer un beau profil. Je prierois auſſi le Peintre,

Peintre, de ne pas oublier les douces infléxions de ce profil dans les teintes d'un visage tourné en avant: mais en même tems j'examinerois en silence, si la plus belle ordonnance d'un tableau, lorsqu'on peut introduire un beau désordre pittoresque par l'inégalité des objets, permet de répéter plusieurs visages d'un profil parfait.

La tête bien que susceptible de la plus haute beauté, ne forme jamais qu'une partie du tout. Dans un beau tout, on apperçoit des contours & des surfaces qui par des infléxions & des saillies répandent de la variété, & qui par leurs combinaisons simples & leurs rapports harmonieux, facilitent à l'œil le moyen de les parcourir. Cette perception est le partage de la jeunesse; & la beauté mise en mouvement, la grace même, ne prend pas un autre tour. Le visage varie avec la direction du corps, comme les parties du corps changent entre elles. Vous ne verrez que l'âge obtus étendre la main parallèle au bras en ligne directe. La ligne perceptible serpente plus ou moins: dans les traits même de la bouche, je l'apperçois dans une direction contrastée. Qu'est-ce qui m'empêche de prendre le trait caractéristique de ces belles parties pour la ligne de la beauté? Qu'elle soit donc dans ce cas la ligne de la beauté! — qu'elle le soit même dans toutes les circonstances!

Dans toutes les circonſtances? — Mais ce bâtiment où les belles parties verticales décélent par tout le compas, n'eſt-il pas beau? Qu'eſt-ce qui me déplaiſoit à cet autel, que *Pozzo* a exécuté avec des colonnes torſes? La répétition de la ligne ondoyante. Cette ligne, faite pour me charmer dans le corps humain, ne me fatigueroit-elle pas les yeux à la fin, ſi l'on s'en ſervoit généralement pour les édifices, les ornements & les uſtenciles, & ſouvent même pour les choſes qui exigent encore moins l'apparence de la ſolidité? Oſerois-je inférer de la beauté du corps humain ſur tout ce qui m'entoure? Si ma vue oſoit pénétrer avec un Fontenelle dans les ſpheres ſupérieures, la conſtruction du tout où il ne régne que de l'harmonie, me feroit trouver des beautés dans la ligne elliptique, ſi d'ailleurs les perfections de cette nature convenoient auſſi bien à nos ſens qu'à notre eſprit. Cependant dans cette même conſtruction du tout, la variété combinée, me recommanderoit un doute de précaution — — ou plutôt un doute d'obligation. J'établirois donc, que la ligne ondoyante, ſans être la ligne univerſelle, eſt pour le corps humain l'unique ligne de la beauté.

L'unique ligne de la beauté? — Mais laquelle ſera-ce? Combien ne voit-on pas ici de lignes réunies qui concourent à la formation d'un beau tout. Toutefois j'en veux donner une. — Mais com-

comment le prouver? Les cas particuliers ne prouvent que pour les cas particuliers. Que ma ligne ondoyante ſoit ſouple comme la vigne qui embraſſe amoureuſement l'ormeau, & elle aura plus de variété! Qu'elle ſoit la ligne de la grace, même pour les attitudes! — Ainſi ſe retourne Atalante au milieu de ſa courſe, ainſi, & plus fortement encore, ſe retourne du corps ſupérieur, Déjanire enlevée par le Centaure Neſſus, lorsqu'elle appelle Hercule à ſon ſecours. — L'obſervation eſt exacte. Mais cette attitude ne paroîtra-t-elle pas exagérée pour rendre une certaine expreſſion douce, & ne perdra-t-elle rien du gracieux? Doute fâcheux! Eh bien, que pour l'expreſſion de la grace, la tournure du corps s'approche de la ligne moins contournée! — Mais alors la ligne en queſtion n'eſt pas l'unique ligne de la beauté. — De quoi me ſert donc une modification, lorsque la nature me refuſe ſon aprobation? Une qualité eſſentielle de la grace, c'eſt la naïveté, la franchiſe dans la variété; & la ligne que j'indique décele de la contrainte. Il me reſte à admirer la diverſité dans les parties, & la main du Créateur, qui a imprimé l'unité à la variété du tout, & qui a guidé l'eſprit de l'Artiſte imitateur.

Je vous donne ici, mon cher ami, la ſuite de mes penſées, avant de vous communiquer leur application au précepte ordinaire des contours.

Vous ne pouvez jamais trop recommander à votre Artiſte l'inſpection de la beauté de l'enſemble. Nous ne le tiendrons pas quitte pour cela de la beauté des parties. Sans cette beauté, le tout eſt inſipide. Quand même le tableau nous auroit appellé, il ne pouroit jamais nous arrêter ſans les charmes d'un beau faire. A l'article de l'exécution, je parlerai avec autant de chaleur en faveur des parties, dans lesquelles il faut que le feu poëtique de l'Artiſte ſe ſoutienne jusqu'au bout de ſon travail, que je parle maintenant en faveur du tout-enſemble: avec autant de chaleur que ſi je n'avois rien exigé jusque-là de votre Eleve.

CHAPITRE XXXVIII.

Des beaux Contours qu'on apperçoit dans la nature.

Imitons, disoit *Lysippe*, la nature telle qu'elle paroît à nos yeux. Il ne faut pas demander si un *Lysippe* a voulu parler de la belle nature. Cependant rendre les objets tels qu'ils paroissent, c'est ce que nous pouvons apprendre de la nature en général, sans y apporter un choix particulier.

Ce n'est pas comme un simple artifice qu'on recommande au Peintre le moëleux & le vaporeux dans les Contours. Au moyen des tons de dégradation & de la perspective aërienne, ainsi que de la belle marche & de la perspective linéaire, cette adresse lui est imposée par la nature comme une nécessité.

L'interposition de l'air mérite d'abord notre attention. L'air diminue à nos yeux l'impression des couleurs sur les objets à raison de leur distance. Ces couleurs, à mesure qu'elles se dégradent, prennent une teinte bleuâtre & reçoivent enfin ce ton que les Peintres nomment la couleur aërienne. C'est dans ces couleurs que se jouent les demi-teintes, avec lesquelles les parties fuyantes s'offrent à la contemplation du spectateur, ainsi qu'à l'imita-

tion de l'Artiſte : telles ſont ſurtout les parties lumineuſes de l'objet, tandis que les reflets viennent ſouvent à l'appui des côtés ombrés. Ici les teintes s'affoibliſſent, comme les lignes fuyantes ſe racourciſſent dans la perſpective. En conſéquence de cette remarque & de cette néceſſité eſſentielle dans l'imitation, nous donnons à la diminution des teintes le nom de perſpective aërienne. Quant à l'effet qu'elle produit ſur toute la compoſition, effet qui renferme la diſtribution des lumieres & des ombres, nous l'appellerons le ton de la dégradation.

Comme les parties du tableau, qui s'affoibliſſent & qui s'enfoncent dans l'air participent de ces tons adoucis & en quelque ſorte de cette couleur aërienne, il faut que les parties ſaillantes des figures placées ſur le côté, le nez, le menton, les mains étendues, &c. en ſoient ſingulierement frappées. Dans un ſujet tel que Déjanire enlevée & criant au ſecours, nous n'avons ſans doute pas beſoin de recommander la fonte des couleurs dans les lignes extérieures des mains élevées au Ciel. C'eſt par cette adreſſe que la joue fleurie d'une jeune perſonne peinte par *Manyocki*, reçut une couleur gracieuſe, approchant de celle de la pêche, teinte bien différente du pourpre ou de la brique d'un *Beccafumi*, d'un *van der Myne* & de quelques autres Peintres modernes. Je reviendrai ſur ce ſujet à l'article des demi-teintes.

On peut m'objecter que dans une certaine distance cette économie n'est sujette à aucun doute, mais que dans les objets tout près de la vue, il ne faut pas que l'interposition de l'air empêche de discerner les choses. — — Prenons environ cinq pieds pour la distance du modele, nous trouverons que les touffes de cheveux, divisées à l'infini, se réunissent en masse, & justifient les couleurs noyées les unes dans les autres contre l'expression détaillée de ces parties infinies. Plus l'objet est proche, plus il est facile de prouver que les extrémités doivent être adoucies avec un pinceau moëleux. Ce n'est pas par une séparation tranchante que la bouche se lie avec la peau contiguë, sous laquelle souvent le moindre jeu des muscles indique des traits caractéristiques de beauté. L'Artiste, en recourant aux demi-teintes rompues, a soin de fondre le Contour de la bouche. Un pinceau nourri avec ménagement de cette couleur, se promene sur l'élévation de la lèvre &, guidé par les graces, se perd dans les limites de la peau blanche. Ici la mollesse des chairs bannit toute acreté: ce moëleux est le fruit d'une main résolue qui promene le pinceau en jouant. Mais aussi dans cette manœuvre il faut que l'Artiste sache s'arrêter à propos. Le miroir lui apprendra quand il sera tems de le faire.

La grace de la bouche qu'on trouvoit dans les figures des tableaux de *Parrhasius*, nous fait tirer

l'induction qu'il n'étoit pas moins habile à rendre la délicateſſe dans les contours & les extrémités: auſſi Pline [a] lui donne-t-il la préférence ſur tous les Peintres anciens pour l'intelligence de ces parties.

Veut-on que je particulariſe mes raiſons par rapport à la néceſſité de ſoigner ces parties, les détails ſuivants, conjointement avec la perſpective aërienne, fourniront un ſurcroit de motifs.

Cette délicateſſe du Contour, ce vaporeux des ſurfaces, comme le velouté de la pêche, eſt répandu en quelque ſorte ſur tous les corps, ou ſur la

[a] „Il eſt vrai, dit Pline, c'eſt beaucoup pour la Peinture „de peindre le corps & le milieu des membres, parties „dans leſquelles pluſieurs ſe ſont acquis de la réputa„tion; mais c'eſt beaucoup plus encore pour l'art de „rendre les extrémités des figures & d'apporter des „douciſſements dans les endroits où finit le contour. „Car il faut que cette ligne des extrémités tourne autour „de la figure, & ſe noye de maniere dans les teintes, „qu'elle promette plus qu'elle n'exprime & qu'elle indi„que même ce qu'elle eſt obligée de ſouſtraire à l'œil.“ — Ce paſſage de Pline nous offre en quelque ſorte une deſcription de l'Ange qu'on voit dans le tableau de St. George du *Correge*. Le contour de cette belle figure ſe perd dans la fonte de la couleur. Ici le corps a de la rondeur & l'air circule à l'entour; l'œil du ſpectateur ſe promene aiſement autour de la figure. C'eſt pour le plaiſir de l'imagination que le génie du Peintre a étendu les limites de l'art, que le contour reſſenti de quelques autres Artiſtes a reſſerrées.

la ſuperficie de tous les corps. Il faut ici que le ſavant Deſſinateur ſache ſuppléer ou modérer; mais il faut que l'habile Peintre ſache achever & prêter le preſtige à l'imitation. Souvent la mouſſe tapiſſe des quartiers de rochers & des troncs d'arbres, ou ſe nuance avec la teinte du gazon, pour embellir la terre par un tapis de verdure. On voit avec le même charme pour l'œil l'élévation ombrée du côteau ſe ſéparer de la profondeur éclairée du vallon, parce que la partie lumineuſe joue ſur les pointes de l'herbe, ou plutôt, parce que la lumiere qui vient de côté, paroît ſe rompre contres ces pointes.

L'Académie françoiſe de Peinture [b] confirme mon ſentiment par d'autres principes. Pour adoucir le tranchant aigu du Contour, elle donne, outre l'intermiſſion de l'air, un effet adouci aux doubles rayons des yeux. Le petit poil presqu'imperceptible ſur la peau la plus délicate, le coton des étoffes les plus fines, & la poudre même qui s'attache aux corps ſolides diſperſés dans la campagne, rien ne doit échapper à notre attention, ſi nous voulons remonter à l'origine des traits adoucis de la nature. Pourquoi ſous l'aſpect du même rouge, la pêche interrompue & veloutée nous paroît-elle plus belle que la pomme liſſe & brillante?

Laireſſe

b V. Sentiments des plus habiles Peintres ſur la Pratique de la Peinture &c.

Laireſſe, pour empêcher que le tranchant net du plâtre d'un magnifique ſalon dans un tableau, ne ſoit dur & desagréable à l'œil, propoſe un expédient, c'eſt de répandre de la poudre ſur les objets. Si nous rejettons cet artifice comme une minutie, nous aurons peut-être de la peine à concevoir pourquoi *Steenwyk* & les deux *Neefs* ont peint les percés & les enfoncements de leurs Egliſes d'une touche plus moëleuſe, que *Jean van der Heyden*, Peintre d'ailleurs eſtimable, n'a rendu le pavé de ſes marchés & les pans de ſes murailles. On peut dire, que cela dépend du pinceau gras & pâteux. A la bonne heure! mais il faut auſſi que le pinceau trouve à exprimer de la variété dans les teintes, dont la ſimple fonte des couleurs n'interrompt pas la monotonie.

Que manque-t-il par rapport à ce dernier point aux tableaux hiſtoriques de *Chriſtophe Amberger?* Le pinceau de cet habile Maître n'eſt rien moins que maigre. La propreté du travail rend ſes ouvrages recommandables, & encore plus l'exacte obſervation de la perſpective. Les figures ſont correctement deſſinées, & ſavamment diſpoſées; partout les couleurs ſont bien rompues ou bien couchées ſur la toile. Mais ce qui manque aux tableaux de ce Maître, c'eſt le ſtratagême de Laireſſe, d'offrir les objets ſous un aſpect un peu poudreux; la propreté y eſt pouſſée trop loin &

les

les objets y ſont indiqués trop clairement pour être beaux. Il eſt vrai auſſi que l'expreſſion tranchante des objets éloignés, peut porter atteinte aux tons de dégradation & à la perſpective aërienne. La peau la plus délicate, rendue avec une extrême netteté, perdroit de ſa beauté, ſi notre œil pouvoit y diſtinguer les moindres fibres. Rien ne nous paroît quelquefois plus piquant que les traits gracieux du viſage, voilés par une gaze légere qui, en nous cachant les taches de la peau, nous offre des beautés ſéduiſantes & nous en fait deviner encore plus. Dans la Peinture nous devons en quelque ſorte cette gaze, à l'interpoſition de l'air dont nous avons parlé. Souvent notre curioſité veut être piquée par un ſurcroit de charmes, mais elle ne veut jamais être raſſaſiée *. C'eſt un artifice, mon ami, que je devrois vous céler, pour ne pas me condamner moi-même. Cependant pour donner un pré-

* De-là vient que certains Payſages gravés à l'eau forte plaiſent ſouvent plus que ceux qui ſont exécutés d'un burin ferme. Il me ſemble que cette indication vague, ce déſordre apparent offre plus de naturel dans le feuillage & dans les objets agités par le ſouffle du moindre vent que les tailles arrangées d'un beau burin. D'ailleurs dans les premiers Payſages, l'obſervateur trouve une infinité de choſes que ſon imagination peut étendre. Il a le plaiſir de deviner ce que des traits ſpirituels ont plutôt indiqué qu'exprimé. C'eſt par cette raiſon que les amateurs cherchent avec tant de ſoins les eſtampes que les habiles Maîtres ont gravées eux-mêmes.

préſervatif à votre Artiſte, il faut que je jette encore un coup d'œil ſur la conformation humaine.

La fonte des couleurs ne doit point cacher le Contour le plus juſte, elle doit ſeulement le voiler. L'obſervation ou la négligence de ce précepte opere l'arrondiſſement, ou affoiblit le relief des figures dans leurs proportions par rapport aux fonds. Mais ſuppoſé que ces principes ne donnaſſent aux tableaux que le caractere diſtinctif d'après lequel on dit qu'une compoſition eſt rendue avec fineſſe ou avec dureté, il réſulteroit toujours que les morceaux d'un *Chriſtophe Schwarz*, ou d'un *Gilles Coignet*, ſeroient bien plus éſtimés, s'ils flattoient auſſi agréablement l'œil par leur ſuavité, qu'ils ſatisfont l'eſprit, ſurtout ceux du premier, par leur ordonnance. J'ajouterai encore que le trait qui forme le Contour, de même que le plan de perſpective le plus axact, où l'on a effacé les premieres lignes, peut être corrigé & réparé à volonté. Le grand Deſſinateur, dans les deſſins les plus terminés, ne doit que voiler les membres de ſes figures de maniere que la drapperie accuſe le nud. Le Deſſinateur indécis ne trouve ici aucun ſubterfuge. L'Artiſte, ferme dans les règles de ſon art, s'en tiendra à la derniere maniere de *Raphaël*, & tâchera de ſe garantir de la ſéchereſſe des traits de l'école du *Perugin*.

CHA-

CHAPITRE XXXIX.

Du caractere des Contours & des différentes ſortes de deſſin.

On exige que les Contours ſoient coulants, bien dirigés, dégagés des ſaillies anguleuſes & des ruptures ſubites. L'âge & le ſexe, ainſi que le caractere & la condition de la figure déterminent la force ou la douceur dans le trait qui forme le Contour.

Dans la ſtatue d'Hercule ſculptée en bois par la main de *Dédale*, pere des ſtatuaires, le manque de ce ragoût, ſi propre à charmer la vue, ſe trouvoit réparée par la force & la grandeur; on remarquoit dans les ouvrages de ce Maître, que le Contour reſſenti rendoit très-bien la majeſté des Dieux. Mais quels Dieux, & dans quel époque de l'art? Aujourd'hui encore les Contours grands & réſolus du fils d'Alcmene, caractériſent des membres d'une force plus qu'humaine, tandis que la forme la plus noble, l'arrondiſſement le plus délicat, nous offre le Dieu du ſoleil. Les Satyres & les Silenes forment le vulgaire des Dieux de la Fable; ils doivent être caractériſés par des formes reſſenties & très-ondoyantes.

Certains connoiſſeurs ſemblent ne pas ſe rappeller cette diviſion d'Ovide, lorſqu'ils s'étonnent

que

que la configuration des Faunes ou des Silènes ne leur offre pas la forme svelte dont la figure de Mercure a pu leur laisser une idée. Représenter un corps si lourd à un goût si raffiné, à des yeux si clairvoyants! Cela n'est pas tolérable, & peut-on demander cette tolérance à ceux qui, dans un grand tableaux placé à la distance convenable, ne sauroient trouver le point de vue pour le raccourci des membres larges & de leur dégradation, objet qui concourt à l'illusion des yeux? Mais ceux qui donnent plus de hauteur que de largeur à une galerie de tableaux, connoîtroient-ils mieux ce point de vue que ne le connoissent les Amateurs en question?

La configuration de l'ivresse donne très-souvent au pere nourricier de Bacchus le caractere qui le distingue du Dieu du vin paré des agréments de la beauté & de la jeunesse, de Bacchus que *Michel-Ange* & l'Antique ont représenté à côté d'un Faune, pour faire contraster, par la différence des Contours, la forme divine avec la forme rustique. Vous savez que cette division est académique.

L'image de Vénus, Déesse de la volupté délicate, ainsi que celle de Bacchus, Cultivateur de la vigne, devroit porter l'expression des plaisirs honnêtes. Quelle différence entre la Vénus céleste & la Vénus terrestre dans l'histoire de l'art, ainsi que dans la description des Poëtes & des Philoso-

phes!

phes! Mais dans l'une & l'autre figure on veut que l'élégance des contours ſoit portée à toute la perfection poſſible. La différence qu'y mettroit l'Artiſte ſeroit réputée un défaut. La tête de la Vénus de Médicis, ſuivant la remarque de Keyſsler, a toujours eſſuyée une petite cenſure. Cependant la tête de Fauſtine la jeune, eſtimée plus belle que celle de la Vénus en queſtion, ne doit pas nous priver du plaiſir & de l'inſtruction que nous offrent les autres perfections de cette fameuſe ſtatue Greque.

La beauté de l'Apollon Pythien eſt élevée au-deſſus de la conformation humaine, pendant que celle-ci nous charme dans le Méléagre de Picchini & dans l'Antinoüs du Belvedere, comme des modeles d'une belle jeuneſſe. Veut-on figurer des Athletes, des Gladiateurs, l'Antiquité nous en a laiſſé des exemples. Veut-on traiter l'enfance ingénue, il faut fréquenter l'école de *l'Algarde* & du *Flamand*. Les attachements ſolides des membres dans le Laocoon, loin de nous annoncer la haute vieilleſſe, comme le prétend Abraham Boſſe, nous offrent l'âge viril dans tout ſon développement ſous le perſonnage de ce Grand-Prêtre d'Apollon. Les parties ſont enflées par l'effet du venin des ſerpents: vous adoucirez ces parties dans l'imitation & dans un ſujet différent. Un eſprit judicieux ſait alors ce qu'il faut prendre & laiſſer.

Michel-Ange ne fut pas moins enthouſiaſmé de ce grouppe que du fameux Torſe repréſentant Hercule aſſis. Au jugement de ce grand Maître, le Torſe eſt la figure la plus parfaite, & la tête du Laocoon, au rapport de Boiſſard, le morceau le plus inimitable de l'Antiquité. L'on ne doit pas s'étonner de ce jugement de *Michel-Ange;* la connoiſſance intime de l'art s'accorde ici avec le goût particulier de l'Artiſte. La louange donnée à l'Hercule antique, retomboit ſur celui des Modernes, qui déployoit ſa force dans la repréſentation de la nature vigoureuſe & dans l'expreſſion des muſcles ſuivant leur vrai caractere. Il ſeroit à ſouhaiter que ce grand homme, plein de penſées ſublimes ſur l'enſemble d'une compoſition, nous eut laiſſé quelque choſe de plus qu'un ſimple modele en cire [a], qu'il nous eut donné un Hercule exécuté d'après ſon idée. Dans ce modele l'Artiſte repréſente le Héros aſſis, plongé dans des réflexions profondes. Un coude appuyé ſur le genou & la main de l'autre bras poſée ſur le giron, la figure offre une attitude analogue au caractere d'un Héros qui médite & qui roule de grands deſſeins dans ſa tête: l'imagination avoit la liberté du choix. Après la deſcription idéale que Winkelmann nous a donnée de cette figure

a Ce modele ſe voit préſentement dans le cabinet Impérial de Florence. V. Richardſon. Tom. III. p. 118.

figure mutilée, on ſe rappelle à regret l'opinion vulgaire [b], qui dit que le Héros eſt aſſis à côté d'Iole ou d'Omphale & qu'il file ſa quenouille.

Nos Académies penſent & choiſiſſent comme le jeune Vaſaro [c] de Ferrare lorsqu'il demanda un

 deſſin

b L'Abbé du Bos nous apprend que le Torſe de Belvedere & le Paſquin, venoient d'un grouppe repréſentant Aléxandre bleſſé & ſoutenu par des ſoldats. *Réflexions Critiques Tom. I. Sect. 50.* Je ne ſais ſur quoi cet Ecrivain fonde ſon jugement; ſi le Torſe eſt une figure acceſſoire, je voudrois voir la figure principale du grouppe.

c *Michel-Ange*, voulant marquer ſa reconnoiſſance à Vaſaro pour un ſervice qu'il lui avoit rendu, lui dit de lui demander quelque choſe. Le jeune homme le pria de lui deſſiner un Hercule debout. L'Artiſte exécuta cette idée avec une promptitude inconcevable. Mais avant de ſe mettre à l'ouvrage, il ſe retira un peu à l'écart & médita ſon ſujet dans l'attitude du recueillement. Armenini leur contemporain, a grand ſoin de remarquer cette circonſtance; il décrit ce deſſin qu'il a vu comme un chef-d'œuvre, & il dit qu'il étoit d'une ſi belle exécution, même par rapport au fini, qu'on pouvoit le regarder comme un ouvrage de pluſieurs mois. Le fini n'étoit donc pas capable de refroidir l'eſprit de l'Artiſte, & ne ſauroit être un objet de critique, lorsqu'il renferme d'ailleurs l'eſſentiel de l'art: les exemples des plus grands Maîtres ſont contraires aux deſſins faits à la hâte & ſans penſer auparavant. Vaſaro donne une leçon importante à ceux qui commandent de grands ouvrages aux Artiſtes: il montre par-là combien il eſt néceſſaire de connoître le caractere de chacun.

deſſin à *Michel-Ange*. Elles recourront à l'Artiſte Florentin pour avoir le modele d'un Athlète vigoureux ou d'une figure de force; elles s'adreſſeront à *Annibal Carrache* pour avoir l'image d'un héros moins puiſſant, mais plus agile, elles conſulteront *Raphaël* pour ſaiſir l'idée des formes heureuſes & des airs de têtes nobles & gracieux. D'autres choiſiſſent le Chef de l'école Romaine, pour exprimer la dignité d'un Souverain qui n'a pas beſoin, comme Moïſe, de paroître ſous le caractere d'un Fleuve. On a pris ſouvent les Fleuves pour les modeles convenables à la repréſentation de l'âge mâle & vénérable. Si les contours de ces Demi-Dieux, comme on le voit dans les ſtatues antiques du Nil & du Tibre, & en dernier lieu dans celle de la Seine de *Bouchardon*, ont paru plus coulants que ceux des autres figures de marbre, ils ont voulu trouver le caractere d'un Fleuve plus ſenſiblement exprimé [a]. Cela mériteroit ſans doute un examen.

La poſition tranquille du corps caractériſe la repréſentation des Fleuves, à l'exception d'un Alphée qui pourſuit la Nymphe Aréthuſe, ou d'un Acheloüs qui combat pour Déjanire. Comment voudroit-on dans cet état de repos, rendre apparents les muſcles qui terminent le contour, comme

[a] V. *Obſervations ſur les Arts.*

comme dans les Athlètes en action: ou sur quel fondement l'Artiste, en les représentant dans l'état de repos & de lassitude, tel que dans l'Hercule Farnese, leur donneroit-il cette force, qui caractérise le Héros qui dompta tant de monstres? Souvent aussi des muscles tendus & engourdis caractérisent le Gladiateur mourant.

Je ferai une remarque, mon cher ami, qui vous rappellera la division des écoles de l'Art dans l'Antiquité, division que je ne dois pas entierement passer sous silence. On a coutume de donner à l'école de Sycione [e] les contours faciles, coulants & grands, contours qu'on apperçoit dans le fameux Torse. On oppose le style qu'on remarque dans cette figure, à la maniere forte & ressentie des Athéniens, à la maniere foible & efféminée des Corinthiens, & à la maniere moëleuse & gracieuse des Rhodiens. Cette division faite, on cherche à y faire l'application, & on trouve qu'*Apollonius*, Auteur de ce superbe ouvrage de l'art, étoit Athenien. On suit les traces de ces différentes écoles, on compare leurs productions avec celles de *Michel-Ange*, des *Carraches* & de toute l'école de Bologne. Dans ce parallele on retrouve le style de Corinthe dans celui de *Jean de Bologne*, qui

[e] *Sentiments des plus habiles Peintres* &c. p. 16.

cependant ne s'eſt pas toujours tenu à une ſeule maniere. Ce Statuaire célèbre a pris la nature pour modele dans ſon Samſon ; elle fut encore ſon guide dans ſon grouppe de l'enlevement d'une Sabine. Winkelmann, dans ſa deſcription de Tydée, pierre gravée du cabinet du Baron de Stoſch, compare encore plus heureuſement le ſtyle grand & ſublime des Hetruſques, au deſſin fier & terrible de *Michel-Ange*. Dans une empreinte de cette pierre, à en juger d'après le deſſin & le contour, on croit voir une figure du Jugement univerſel de l'Artiſte Florentin.

La loi que je me ſuis faite de n'avoir pas le goût excluſif, ne me permet pas de ſéparer le plaiſir que nous trouvons dans les ſavantes compoſitions des Modernes, de l'eſtime ſinguliere que nous avons pour les productions ſublimes des Anciens. Les fameuſes médailles du règne de Louis XIV. dont on a les empreintes, & celles des célèbres *Hamerani*, ſont très-inſtructives pour les attitudes & pour les contours. Qu'eſt-ce qui diſtingue les travaux d'un *Hedlinger*, ſi ce n'eſt ce ſuave, ce vaporeux, que ſes imitateurs attrapent auſſi rarement dans le tout, qu'ils ſaiſiſſent difficilement les *molles capillos* d'un des parties très-importante dans un buſte. Il eſt vrai, Horace, qui ſemble donner cette expreſſion facile des cheveux au moindre Statuaire, devroit nous dégoûter

de

de louer ces mêmes qualités *f* ſi ce fameux paſſage pouvoit s'étendre à quelque choſe de plus, qu'à la critique du manque d'enſemble. Qu'on mette la plus belle poſition de la tête, à la place du caractere de ces cheveux, & qu'on la compare à ce manque d'enſemble, la ſentence d'Horace conſervera toute ſon intégrité: mais alors l'expreſſion de *Faber imus* ne pouroit pas être appliquée au moindre Artiſte. Je ſuppoſe, qu'on établiſſe pour principe, qu'Horace a dû néceſſairement écrire avec autant de convenance de toutes les parties des Arts d'imitation, que des différentes branches de l'Art poëtique. Si l'on ne veut pas, je m'accommode fort bien de l'explication d'un de Piles & d'un Batteux.

Les Modernes ſont plus heureux que les Anciens dans la ſcience de traiter les bas-reliefs: ils y montrent plus d'accord & plus de perſpective. *Raphaël* & le *Pouſſin* étendent notre connoiſſance par rapport à l'ordre des plis; après ces Maîtres, conſultons la nature, qui nous indiquera le vrai caractere des drapperies. Parmi les ſtatues de marbre, la Flore de Farneſe eſt célèbre pour la diſpoſition des plis.

f V. ce que nous avons dit là deſſus de *Parrhaſius* au Chapitre XVII. p. 230.

Le tour gracieux de la tête qui s'écarte de la ligne centrale du corps, dénote une figure pleine de graces. Il ne faut pas que la position des autres membres, contraste desagréablement avec cette tournure avantageuse de la tête. Sans cela vous manquez le bel ensemble, & la critique d'Horace sera fondée en exemple. Conjointement avec l'Antique, *le Guide* & *le Parmesan* nous instruiront dans la délicatesse des contours; sans négliger pour cela de consulter un *Graciani*, savant à tracer des contours à la plume, & un *Donato Creti*, habile dans la science des bustes.

C'est principalement pour le Dessinateur que je touche cet article. Qu'il ne néglige aucune occasion de prendre une idée de la grande maniere, d'étudier les vrais modeles anciens & modernes: & comme j'écris surtout pour les Artistes de notre ville, qu'il ne néglige pas d'étudier le seul & unique dessin en pastel, qu'on ait jugé digne de trouver place parmi les trésors de la galerie de Dresde. C'est une tête de St. François *du Guide*.

Qu'il tâche de s'élever à la hauteur de cet original qui est le dégré le plus éminent de l'art. Pour les autres dégrés nous ne prétendons point gêner le Maître qui voudroit d'abord inculquer à son Eleve la maniere expéditive, applatie & équarrie, de préférence au caractere de dessin facile,

cile, coulant & moëleux. L'on ſait que cette derniere maniere peut facilement dégénérer en un ſtyle meſquin, pauvre & trivial. On n'eſt ſouvent que trop porté à vouloir rendre toutes les minuties; dès-lors on court riſque de manquer ce noble eſſor, qui ſeul montre le grand Maître & qui décèle l'habile Peintre dans un ſimple croquis fait avec feu. Qui ne voit avec plaiſir les eſquiſſes de *Rembrant*, ou de *Seghers*, faits groſſierement à la plume? Richardſon nous apprend que *Michel-Ange* s'eſt ſervi ſouvent de ces deſſins croqués.

On ne défend que la dureté des contours & les lignes ſeches des profils, auſſi bien dans l'école du Deſſinateur que dans celle du Peintre [g]. Par les croquis en queſtion des Peintres, il ne faut pas

g Leo Baptiſta Alberti, appelle le Deſſin *circumſcriptionem*, comme nous l'avons remarqué dans les diviſions de la Peinture. Voici le jugement qu'il en porte dans la traduction italienne de Louis Dominichi (*nel monte Regale 1565. fol. L. II. p. 318.*) *Hora in queſta circonſcrittione giudico io, che queſto ſovra tutto ſi debba ſervare, ch'ella ſi faccia con linee ſottiliſſime, e che fuggano molte da eſſere vedute del modo che dicono, che Apelle era uſato eſſercitarſi, e haver conteſo con Protogene. Percioche circonſcrittione non è niente altro, che notatione di contorni: la quale ſe ſara fatta con linea che molto paia, non appariranno margini di ſuperficie nela dipintura, ma alcune fiſſure picciole.*

juger les tableaux, dans lesquels la fonte des couleurs se trouve réunie à la correction du dessin, pour offrir la nature adoucie comme dans un miroir. La nature animée ne montre point de dureté, & les limites du corps ne doivent être circonscrites par d'autres traits que par ceux qui se trouvent dans la teinte du fond ou du champ, auquel il sont opposés; les contours ne doivent paroître pour ainsi dire que noyés dans une vapeur légere. Sur ce point nous devons faire attention, surtout dans les corps susceptibles d'arrondissements, aux simples éloignements, ou aux reflets. C'est toujours la nature qui nous conduit à ce principe: l'art ne procéde pas autrement pour imprimer la vérité à ses productions.

k V. Leonard de Vinci, Chap. L.

CHAPITRE XL.

De l'Indication proportionelle des Muſcles.

Depuis Marſyas, victime de la vengeance d'Apollon, jusqu'aux Amours de *l'Algarde*, l'expreſſion des muſcles marche par gradation. Il ſemble que cette expreſſion ne peut être rendue que par la ſoupleſſe de l'eſprit & le beau faire de l'Artiſte.

La juſteſſe des contours ne peut acquérir la grace que par la franchiſe du mouvement. Sans la grace cette juſteſſe même eſt ſouvent encore très-équivoque. Suivant quelques Ecrivains, l'on croiroit que c'eſt un avantage pour un Artiſte, quand on dit de lui qu'il deſſine correctement, mais que ſon deſſin manque de goût, & ſon contour d'élégance. Un avantage? -- Que votre Artiſte, mon cher ami, abandonne cet avantage à ſes ennemis, qu'il ſoit fâché de le trouver dans ſes amis!

La ſûreté de la main bannit la maniere maigre & inſipide, qui provient tantôt de l'ignorance des principes, tantôt d'un lêché ſans touche & d'un ſoin mal-entendu à rendre toutes les minuties. Qu'on faſſe l'application de cet axiome aux grandes parties des muſcles apparents [a] & à l'indication des

[a] V. Principes du Deſſin de G. Laireſſe.

des moindres fibres. Mais jamais on ne parviendra à un faire d'une belle facilité, sans une exacte connoissance de l'objet qu'on veut caractériser. Trop de fougue & trop de timidité sont également opposées à cette liberté.

Le style lourd, lorsque l'Artiste s'est trop attaché aux statues de marbre, est un défaut qu'on peut mettre sur le compte de plus d'un grand Maître. Un modele vivant bien choisi, auroit pu ramener l'Artiste dans le bon chemin & lui indiquer le vrai simple & composé [b]. Quiconque veut embellir les sujets qu'il emprunte, doit, à l'exemple de Moliere, chercher les différences des caracteres dans la belle nature. C'est sans doute à la nature que le *Pontorme* [c] a eu recours, lorsqu'il peignit Vénus & Cupidon d'après le carton de *Michel-Ange:* tableau dans lequel il réünit la perfection du contour au charme du coloris. Sans cela Borghini auroit-il pu nous assurer que cette composition avoit pleinement l'approbation des Connoisseurs?

Ce vaporeux dans la Peinture, ce moëlleux dans le marbre, *auquel*, comme dit notre *Utz*, *la main facile des Grecs, conduite par les Graces, imprima la beauté des proportions, avec la molesse des chairs*, suppose toujours que la peau, dont la nature

[b] V. Ce que nous avons dit sur cet article au Chapitre VII.

[c] Borghini dans le *Riposo*, p. 484.

ture a couvert les organes du mouvement, n'a pas été manquée dans l'imitation. C'eſt dans l'expreſſion de la premiere peau que ſe manifeſte, comme l'a demontré M. Cochin [d], le goût du travail, la ſupériorité du grand Statuaire. Dans la Peinture ce goût délicat auroit toujours diſtingué *Raphaël* de *Michel-Ange*, ſi celui-là avoit traité le nud auſſi ſouvent que celui-ci.

C'eſt un triſte avantage, c'eſt une préſomption mal-entendue de l'Artiſte de vouloir paroître plus ſavant, par l'indication des muſcles, lorsqu'il le fait aux dépens des graces que lui offre le naturel. Un Critique a dit [e] qu'il ſemble que *Michel-Ange* craignit que le ſpectateur ne s'apperçut pas, qu'il étoit un grand Maître dans l'Anatomie: comme il y a des gens qui ne croyent pas être entendus à moins qu'ils ne nous déchirent les oreilles à force de crier.

D'autres au contraire regardent les figures académiques, comme un Anatomiſte regarde les figures de *Calcar*, gravées en bois par *Coriolan* pour le Cours d'Anatomie d'André Veſal. A l'aſpect d'un coloris ſuave, où la peau voile les muſcles, où des traits moëleux indiquent les veines, ils reſtent froids; à l'imi-

d Dans une diſſertation inſérée dans le Mercure de France ſur la connoiſſance des Arts fondés ſur le deſſin, & ſurtout de la Peinture.

e *Wright Travels*, p. 283.

à l'imitation de ce Géomètre qui avoit vu jouer la Phédre de Racine ſans en être attendri, ils demanderoient volontiers: *Qu'eſt que cela prouve?* Il faut donc que j'apporte la preuve pour prévenir de pareilles demandes.

Vous trouverez les motifs qui doivent vous déterminer à donner plus ou moins de force à l'expreſſion des muſcles, dans la nature & le caractere de l'âge, de la conſtitution & du ſexe. C'eſt en conſéquence de ce principe que Leonard de *Vinci* [f] a critiqué la monotonie des muſcles & des contours ſur les figures de tout âge & de tout ſexe introduites dans le fameux tableau du Jugement univerſel de *Michel-Ange*.

Cependant il eſt démontré par les préceptes du coloris, que ces muſcles, lors qu'on ne fait que les entrevoir dans les parties graſſes & charnues des enfants, concourent à augmenter le jeu des demi-teintes. Quand, dans les figures de femmes, l'âge fait donne plus d'extenſion aux parties & rend les muſcles plus apparents, il faut que l'Artiſte, loin de

f Voici le ſentiment de *Léonard*, ſelon Armenini. *Che queſto ſolo gli diſpiacena di quell' opera, che in tropo modi ſi era ſeruito di poche figure, & che per ciò tanto li pareva veder muſcoli nella figura d' un giovane, quanto d' un vechio, & il ſimile eſſer dé contorni. G. B. Armenini de' veri precetti della pittura.* L. II. c. 5. p. 60. Voyez auſſi *Wright Travels*, p. 260.

de les exagérer encore, ſache les adoucir. Pour les portraits, c'eſt au beau ſexe à décider quel tempérament l'Artiſte doit prendre ſur cet article. A cet égard les femmes ont pour elles les exemples de l'Antiquité. Les Belles de la Grece ne vouloient pas que le Peintre négligeât un ſeul de leurs charmes ni qu'il découvrit le moindre de leur défaut. On m'en croira ſans preuve.

Le jeu délicat du ſang & des fibres, ſurtout ſuivant la conſtitution diverſe des corps [g], ouvre une grande école pour le mélange des couleurs. Ecole, qui commence où celle qui a l'Anatomie pour objet doit finir, ou qui doit du moins enſeigner l'embelliſſement des teintes, par rapport à la poſition des muſcles, couverts du voile de la peau. Remarque fort eſſentielle pour éviter la monotonie des couleurs. Les muſcles ſont en quelque ſorte les guides du coloriſte intelligent, & peut-être la preuve la plus naturelle de la néceſſité indiſpenſable de combiner la pureté du deſſin à la ſuavité du coloris.

Laireſſe recommande à ſes Eleves l'étude du vieux *Heemskerk* à cauſe de la ſûreté & la fermeté de

g C'eſt auſſi ſous ce point de vue que les tableaux de *van Dyk* veulent être examinés. Rien de plus inſtructif ſurtout par rapport à cet objet que les eſquiſſes & les tableaux ébauchés de certains Maîtres. Ces coups de pinceaux hardis, dévoilent à l'imitateur libre toute la marche du Peintre.

de ſon trait & de ſes contours. Les Gravures de ce Maître juſtifient les éloges de Laireſſe, comme ſes tableaux prouvent la juſteſſe de ma critique. Le morceau de ce Peintre qu'on voit dans la galerie de Duſſeldorf & qui repréſente Mars & Vénus ſurpris par Vulcain, ſe trouve entouré de voiſins qui lui font grand tort: au-lieu que ſi ce tableau ſe trouvoit placé dans une ſalle d'Académie de Peinture, il ſeroit une école d'inſtruction dans l'expreſſion des muſcles. Vous me direz, mon ami, qu'une galerie complette, doit être une Hiſtoire parlante de l'art; qu'elle doit être aſſortie pour chaque école de Peinture, comme une Bibliothéque pour chaque claſſe de Littérature. Dans cette ſuppoſition ayons ſoin ſeulement de ne point placer des *Heemskerk* à côté des *van der Werf*.

Martin de Heemskerk doit nous conduire à *Barthelemy Spranger* & à *Henry Goltius*, qui poſſédoient également les avantages d'un deſſin correct & ferme. Ceux-ci, à l'exemple du vieux de *Heemskerk*, voulant montrer leur force dans la partie qui leur étoit propre, tomberent dans l'exagération d'une autre maniere & chargerent leur deſſin:

L'Eſprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a,

dit Greſſet dans ſon Méchant. Les geſtes de leurs figures, bien loin d'annoncer le ſilence de l'action, montrent rarement ce qu'ils doivent montrer.

Chez

Chez ces Maîtres la position tranquille du corps est souvent troublée par l'action des mains. Telle figure, dont les doigts sont trop exagérés & les jointures trop chargées, nous offre un dessin assez correct dans son ensemble [h]; mais dont les extrémités sont dans un mouvement si violent, qu'elles ne conviennent qu'au caractere d'un Polyphême qui porte la main sur ses brebis au moment qu'il sent encore la douleur que lui cause la perte de son œil.

Pour jetter plus de diversité dans les attitudes qu'on n'en peut attendre du modele vivant, nous avons vu *Fehling*, premier Directeur de l'Académie de Dresde recommander à ses Eleves de dessiner quelquefois d'après les figures de *Goltius:* le dessin fait, le Maître le corrigeoit & y adoucissoit les parties

g *Spranger*, dans quelques tableaux, est plus circonspect & plus agréable que *Goltius*. J'ai vu du premier une Sainte Famille si bien peinte, qu'elle portoit le nom du plus grand Artiste italien. *Uytevael* est aussi très-agréable dans les petits morceaux de cabinet; le manieré de sa composition se trouve adouci par la fonte des couleurs. Si ces vieux Maîtres donnent trop d'action aux mains de leurs figures, quelques Peintres de nos jours, n'en donnent pas assez à celles de leurs personnages. Bien des Dessinateurs ne songent pas apparemment que les doigts avec le pouce, dirigés vers un centre, se terminent en pointe, & qu'il est essentiel de leur donner cette forme en terminant un dessin.

parties trop chargées. Les plus grands Artiſtes ont ſuivi la même méthode dans leur inſtruction. *Iſmaël Mengs* recommandoit ſingulierement à ſes Diſciples de deſſiner d'après *la Fage*. Ces principes ont été adoptés par *Dietrich*, & ſuivis par *Raphaël Mengs* ſon fils. Mais auſſi il faut être doué du ſentiment délicat d'un *Parmeſan*, pour réunir comme a fait cet Artiſte dans des deſſins de ſa main d'après des études de *Michel-Ange* [i], la force de l'original, à la douceur qui lui étoit propre. Rien de plus utile que les exercices de ce genre: il faut ſeulement tâcher de ſe former un ſtyle, & d'éviter de tomber dans la maniere.

Ce ſont ſans doute les embelliſſements des contours pleins, qui donnerent au deſſin *d'Apelle* la prééminence ſur celui de *Protogene*. Tout le monde ſait l'hiſtoire du fameux contour tracé par le premier dans l'attelier du dernier. Ce ne ſera pas dans les lignes ſerpentines formées ſéparement, que nous chercherons l'objet de ce combat, mais dans l'exécution d'un profil. Ces lignes, variées comme la flamme qui s'élance, ſont apparentes dans le caractere des muſcles: les traits qui forment la beauté du contour s'enflent & diminuent tour-à-tour.

De-là quand notre *Fehling* avoit donné le trait à ſes Diſciples & leur avoit indiqué l'attitude du corps,

i V. Traité de la Peinture de Richardſon. Tom. I. p. 165.

corps, il avoit soin de marquer dans le dessin le caractere des os; dans les leçons suivantes il formoit les muscles sur la charpente des os, & finissoit le dessin en prenant un autre crayon & en embellissant les lignes extérieures de la figure. Au reste cette maniere de procéder, n'est que le résultat des préceptes de *Leo Baptista Alberti:* le Maître ne fait que les appliquer en homme intelligent à l'instruction de ses Eleves.

Le Critique que je viens de citer, veut que l'Artiste se peigne nettement dans son imagination la figure qu'il veut représenter. Ensuite il lui enjoint d'assigner l'endroit convenable aux muscles & à leurs fibres, & de couvrir enfin les os & les parties charnues de l'enveloppe de la peau. Il est à présumer que ceci ne doit s'entendre d'abord que des plus grandes parties. C'est ainsi qu'on dessine le nud, avant de le couvrir de drapperie. Comme les ajustements doivent indiquer le nud, il faut de même que les muscles jouent légérement sous la peau & les parties charnues de la figure; il faut enfin que l'œil du Connoisseur puisse suivre sans peine leurs mouvements.

CHAPITRE XLI.

Du mouvement.

La beauté miſe dans un mouvement harmonieux, ou dans une attitude convenable, communique la grace à la figure humaine. Celles des figures qui ſe trouvent dans un bel accord, au moyen d'une heureuſe ordonnance, augmentent l'effet gracieux de l'enſemble du tableau.

Ainſi le mouvement de la figure humaine ſe rapporte à ces deux objets: à l'expreſſion de l'ame qui répand la vie ſur le corps: à la relation qui ſe trouve entre cette expreſſion & les objets qui entourent le corps dans le tableau.

Les loix de la gravité nous expliquent le principe du mouvement des hommes, des animaux & des autres corps. L'Artiſte ſait que le centre de gravité partage le corps en deux parties égales en peſanteur. L'expérience lui rappelle que dans chaque corps, le point, ou ce qui ſoutient le centre de la peſanteur, doit ſe trouver dans le milieu de la ſurface plane; elle lui dit que cette poſition empêche le corps de tomber, ou, ce qui eſt la même choſe relativement aux loix de la gravité, elle veut qu'il ſe porte vers le point milieu de la terre. La

ligne

ligne de direction de ce mouvement étant verticale, il faut, pour empêcher le corps de tomber, qu'elle frappe le milieu de sa surface plane.

Dans un des tableaux de *Claude le Lorrain* [a] représentant Narcisse incliné sur un ruisseau, l'un des bras du jeune homme soutient la partie supérieure du corps, tandis que cette ligne de direction tombe sur la main qui saisit le gazon du rivage. On n'est pas souvent dans le cas de citer *le Lorrain* pour les figures. Dans une figure de jeunesse la jambe qui porte, est la surface la plus resserrée du corps. Cette jambe se trouvera toujours placée perpendiculairement à la fossette du cou, tant que l'autre jambe ne viendra pas un peu à l'appui de la premiere. Celle-ci, comme je l'ai déja remarqué, ne fait ordinairement que jouer; elle ne contribue à suporter la charge du corps que dans les figures des vieillards, des enfants, ou des personnes qui doivent paroître fatiguées [b]. L'on dit alors que la ligne centrale tombe entre les deux pieds. Telle est la position des payfans & des vieillards en conversation dans les morceaux gravés *d'Adrien Ostade*.

[a] Ce morceau, gravé par *François Vivarès*, se trouve dans la collection de Pondt.

[b] Traité de la Peinture de Leonard de Vinci. Chap. CCLIV.

On trouve la ſurface la plus reſtreinte d'un corps en équilibre dans la jeune Chaſſereſſe en pleine courſe, ſtatue antique gravée par *Mellan* [c].

Le fameux Gladiateur *d'Agaſias*, & Hercule qui étouffe Anthée, ſont les exemples qu'on rapporte ordinairement pour expliquer les loix de l'équilibre. On cite le premier pour donner l'idée d'un corps dont le mouvement tend en avant: & le ſecond pour offrir l'équilibre d'un homme qui ſouleve ou qui porte un fardeau. Autant que le corps d'Anthée avance ſur la ligne centrale qui tombe par le centre de la peſanteur ſur le pied qui porte le fardeau, autant le corps du puiſſant Hercule replié en arrierre reçoit de contrepoids. Pour la doctrine complette des mouvements convenables à l'intention des figures, j'enverrai votre Artiſte à Leonard de Vinci [d]. S'il veut encore conſulter Félibien ſur cet article, ce Critique lui rappellera en abregé les préceptes d'Alberti.

Mais, pouroit-on demander, Alberti avoit-il beſoin de nous détailler, & de nous compter les ſept ſortes de variations dans les mouvements des hommes & des animaux qui ſe portent en haut & en

c V. Statues & Buſtes antiques des Maiſons Royales &c. avec les deſcriptions de Félibien.

d V. Les Chapitres CCXLII. & quelques uns des ſuivants de ſon Traité de la Peinture.

en bas, qui se meuvent de côté, à droite & à gauche, qui s'avancent vers nous ou s'éloignent de nous, enfin qui se tournent de tout sens? — Il est vrai, ce Critique veut qu'il y ait quelque chose de tout cela dans un tableau. Le sentier qu'il nous trace nous conduit sur le chemin de la variété dans l'ordonnance. "La Peinture, dit-il *, „ne doit offrir que des mouvements doux & agréa„bles, qui contribuent chacun pour sa part à la re„présentation du sujet." Il faut que tous les mouvements, tous les gestes, découlent naturellement de l'action principale & des circonstances qui accompagnent cette action *f*: les principes du beau que nous avons établis nous ramenent à cette règle.

J'aime cependant l'exception positive de Léonard. Il conseille à l'Artiste de ne pas dessiner ses figures tout de profil, ou tout de front, ou par le dos: "pourvu toutefois, ajoute-t-il, que „le sujet que vous traitez ne vous oblige pas de faire „autrement." Le Peintre de portrait trouvera dans les écrits de ce grand homme d'excellents préceptes pour se garantir de la roideur dans la position de la tête. Il paroît qu'il y a bien peu de cas, où un Peintre se permettroit aujourd'hui de représenter le visage de pleine face, & dans la direction droite

* *Suaves et gratos, atque ad rem, de qua agitur, conducentes picturæ motus habere debet.*

f V. Ce qui en a été dit plus haut au Chap. XVIII.

ſur le milieu des épaules [g], choſe que *de Vinci* ſe permettoit lorsqu'il vouloit rendre l'air de majeſté des Princes ou l'air vénérable des vieillards.

Laireſſe établit pour premier principe, qu'il faut que la tête ſoit toujours tournée & inclinée ſur la partie de l'épaule la plus haute. Sans doute cette règle académique a lieu par rapport à la bienſéance d'une figure en repos : quant aux figures en mouvement, ce précepte pouroit circonſcrire des limites trop étroites à l'imitation de la nature. Pour moi, je ne vous adreſſe que mes réflexions : c'eſt aux Artiſtes académiques à décider la queſtion ſur ce point.

Le recueil des ſtatues de *Mellan*, m'offre le principe de cette règle dans la figure en repos de Porcie; je regarde plus loin dans cette ſuite, & le Faune en mouvement, jouant des crotales, me préſente le contraire du précepte de Laireſſe. Quand Vulcain forge une flèche pour Cupidon, ou un foudre pour Jupiter, la tête du Dieu n'eſt pas panchée du côté élevé de l'épaule où le bras ſe leve en arriere; elle eſt dirigée vers l'endroit abaiſſé de l'épaule où la main avance la flèche ou le foudre ſur l'enclume [h]. Cet exemple & ceux que

[g] V. Le Dialogues ſur la Peinture de Ludovico Dolcé.

[h] V. *Ogle, a Collection of Gems* &c. No. XIII. XIV. &c. ſurtout No. XXXIV, où Hercule décoche ſes flèches ſur les oiſeaux Stymphalides. L'épaule du bras qui tire eſt néceſ-

que je rapporte dans la note, contrediſent ce précepte trop général par rapport à la poſition de la tête vers la partie la plus élevée de l'épaule. Il me ſemble que ces exemples réunis, confirment bien mieux le principe de Sandrart qui établit, que dans les figures aſſiſes ou debout, le viſage doit être tourné du côté où le bras s'étend en avant. Mais quand Mars, prenant congé de Vénus, montre de la main les champs, de quel côté faudra-t-il que le viſage du Dieu ſoit tourné?

Dans l'attitude d'une courſe rapide, la jeune Chaſſereſſe antique dont nous avons parlé plus haut, a le viſage en avant dirigé parallelement à la partie la plus élevée de l'épaule. Mais une Nymphe fugitive, pourſuivie par un Satyre & le bras gauche porté en avant, ne pouroit-elle pas jetter des regards détournés par-deſſus le côté bas de ſon épaule ſur ſon Raviſſeur, ou ſe retourner d'une autre maniere? La grande Atalante en améthyſte qui, fendant les airs, jette en arriere un regard amoureux, ſelon la belle deſcription que m'en a donnée M. Winkelmann [i], pouroit décider ma queſtion, s'il n'étoit pas plus à propos de chercher immédiatement dans la nature tous les mouvements poſſibles. Sandrart n'établit ce principe qu'avec une certaine

néceſſairement plus élevée que celle qui tient l'arc, ſur lequel ſe dirige la tête.

i V. *Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften.* V. Band.

modification: „Que la tête, dit-il, ſoit toujours „dirigée vers la partie la plus élevée de l'épaule, „quand d'ailleurs la choſe eſt poſſible.“ Laireſſe paroît être de la même opinion, quoiqu'il ne le diſe pas poſitivement; du moins les figures qu'il rapporte, & ſurtout le jeune homme endormi qui appuye la tête ſur ſon bras abaiſſé, en ſont une preuve. Dans la poſition tranquille du corps, l'on poura bien conſerver cette bienſéance. Dans tous les autres cas, nous devons nous conformer à la convenance; l'attention que nous apporterons à conſidérer la nature & l'antique, étendra nos idées & nous prémunira contre les reſtrictions un peu arbitraires des Critiques.

Quiconque voudra apprécier une compoſition pittoresque, ſans avoir examiné auparavant les objets du tableau dans la nature, ſans avoir étudié les hommes & les animaux dans leurs mouvements divers, court riſque de ſe perdre dans de vains raiſonnements & de s'écarter également du but de la nature & de l'art.

S'il eſt vrai que l'on remarque dans la touche des arbres & dans l'eſſor des branches qui tantôt s'éloignent tantôt ſe rejoignent en déſordre, l'aſpect varié ſelon le plus ou le moins de hauteur de l'horizon: à combien plus forte raiſon ne remarque-t-on pas dans les animaux en action, ſi les attitudes d'après leſquelles ils ont été deſſinés pour

ſervir

ſervir d'études, ne contrediſent pas la fonction que l'Artiſte leur fait faire dans ſes payſages?

En portant l'inſpection ſur les organes du mouvement dans les animaux qui traînent des fardeaux en montant une hauteur, nous pouvons juger aiſément qu'à cet égard *Etienne la Belle* manquoit de deſſin & d'expreſſion, pendant que *Pierre de Laer*, lorsqu'il traite de pareils ſujets, obtient pleinement nos ſuffrages. Une attention réfléchie ſur cet objet, procure à l'Amateur un agréable amuſement dans d'autres circonſtances: en voyage il a le plaiſir de combiner l'idée générale, qu'excite dans ſon ame la beauté de la nature, avec les idées acceſſoires tirées des principes de l'art. Il ſait aſſigner une claſſe à tout ce qui frappe ſes yeux.

Ce n'eſt pas ſeulement dans l'action & la réaction des nerfs & des muſcles que doivent ſe trouver les contraſtes; c'eſt auſſi dans le mouvement des maſſes ou des grandes parties qui rendent les oppoſitions ſenſibles. Ces petites parties organiques ſemblent recevoir modeſtement leur caractere de douceur de la main ſavante du Maître. Tandis que les grandes parties exigent impérieuſement du Peintre leurs actions alternatives d'après les loix de la pondération & du mouvement. Toutes ces parties priſes enſemble augmentent le gracieux dans l'accord du tout-enſemble.

CHA-

CHAPITRE XLII.

De la Nature en repos & de la Nature en mouvement.

Je me rappelle toujours avec plaiſir le jugement que vous avez porté ſur la tempête de *Joſeph Vernet* [a], lorsque je vous ai montré ce tableau dans la belle eſtampe de *Balechou*. L'entretien que nous eûmes à cette occaſion, me fourniroit aſſez de matiere pour vous rendre vos propres idées dans une deſcription poëtique de cette ſavante compoſition. En contemplant ce morceau nous nous rappellâmes tantôt la tempête décrite dans l'Enéide, tantôt celle que le Roi Prophete [b] nous a dépeinte avec des traits auſſi vrais que ſublimes. Mais nos penſées ne ſe ſuivoient pas dans l'ordre que je les rapporte ici. Faut-il s'étonner, qu'à la premiere impreſſion que l'enſemble fit ſur notre ame, les ſentiments de l'humanité, ayent étouffé en nous toutes les autres réflexions? Les ſenſations vives ſont rarement diſertes: ce ſilence, ce plaiſir concentré en nous-même

a M. Vernet a gravé à l'eau forte quelques unes de ſes compoſitions.

b "Il a parlé, il a fait lever un vent orageux, qui ſoule-„voit les flots de la mer. Ils montoient juſqu'au Ciel „& deſcendoient juſque dans l'abîme: leur ame s'eſt fon-„due à la vue du mal qui les menaçoit." Pſ. CVI. v. 25. 26.

même eſt peut-être de tous les éloges le plus flatteur pour l'Artiſte. Le triomphe de l'art, c'eſt ſans doute lorsque l'effet de la compoſition nous empêche pendant quelque tems d'examiner tranquillement les parties, qui annoncent l'habileté du Maître.

Cette tempête, dans l'examen réflechi des parties, ſe montre avantageuſement de plus d'un côté. Nous y admirons le beau burin, dont la force eſt telle qu'il atteint presque l'eſprit créateur du pinceau. J'oſe dire encore plus: obligés de conſidérer les objets de près dans la gravure, nous ne voyons que la beauté & la force de l'expreſſion & nous oublions de nous informer, ſi le tableau même, d'après la diſtribution de la lumiere, appelle de loin le ſpectateur: ſi, avec un ciel auſſi obſcur où l'éclair ſeul qui déchire le nuage peut éclairer les objets ſéparement, il a été poſſible ou vraiſemblable de pratiquer des parties larges, ou d'opérer par grandes maſſes.

Pluſieurs Critiques chercheront à diſſuader l'Artiſte de tenter l'expreſſion de ces derniers objets: & vous ſavez, mon ami, quel jugement Leonard de Vinci a porté des objets agréables de la nature, que l'art eſt dans l'impuiſſance de rendre, tel que le diſque du ſoleil, contre lequel *Le Lorrain* lui-même a échoué, lui qui étoit ſi heureux d'ailleurs à rendre les accidents de lumiere. La déciſion de

Léonard

Léonard auroit été encore plus positive, s'il avoit eu l'avantage d'observer les tableaux de *Claude le Lorrain*, ainsi que les tempêtes de *Gaspre Poussin*, qu'on voit à Londres chez le Comte de Cholmondeley & le Docteur Bragge [c]. Il auroit admiré l'harmonie des ouvrages du premier, d'une entente de lumiere si parfaite, & la vigueur des tableaux du dernier, d'une exécution si chaude: mais il n'auroit pas changé de sentiment. M. l'Abbé le Blanc [d] qui a eu occasion de voir ces tableaux *du Gaspre*, cite la tempête de ce Maître où l'on voit la foudre qui tombe; mais il n'en paroît pas content par rapport à cet accident de lumiere. Son observation est fondée, lorsqu'il pense que ces bandes rouges ou ces traînées de feu qui courent en zig-zag ne sont pas capables de représenter les éclairs, dont la lumiere & le mouvement sont si vifs & si prompts dans la nature que les yeux en sont éblouis avant qu'on ait eu le tems de les appercevoir. Et quand nous les appercevrions, ce que nous ne pouvons pas nier absolument, ces phénomenes d'un apparition si subite, ne sont point des objets propres à nous offrir une représentation qui captive longtems notre vue. Cependant rien de plus

c Ces morceaux se trouvent gravés dans le recueil de Pondt & Knapton.

d V. sa Lettre sur l'exposition des ouvrages de Peinture, Sculpture &c. Année 1747.

plus commun que de voir des Payſagiſtes traiter ces accidents. Je vous ai déja parlé de *Pietre Tempeſta* & de *Louis Agricola*. *Joſeph Orient* & *Marco Ricci* ont traité des ſujets ſemblables. Et ſi *Thiele*, au-lieu d'éclairs, a tâché de nous montrer les rayons briſés contre les tendres couleurs de l'arc en ciel, il a eu *Rubens* pour prédéceſſeur dans ſa hardie entrepriſe.

Le contraſte de la nature en repos & de la nature en mouvement a fait naître cette obſervation dans l'eſprit du Critique françois, à l'occaſion d'un paſſage du Céſarion [e] de l'Abbé de St. Réal. Les raiſons en faveur de la nature en repos paroiſſent toujours plus concluantes que celles en faveur de la nature en mouvement. Dans les peintures qui reſpirent un doux calme, le ſpectateur peut bien mieux ſuivre le caractere des paſſions, comme on ſuit mieux les accords d'une agréable ſymphonie, que lorsque le fracas des objets vient diſtraire les ſens, ou que les attitudes des figures indiquent des actions qui demandent une prompte exécution & qui, reſtant indéciſes, bleſſent l'imagination ou détruiſent le preſtige. Suivant l'aſſertion de l'Abbé de St. Réal, les Peintres feroient mieux de choiſir des ſujets hiſtoriques, dont le point eſſentiel conſiſtât dans un état de repos, que le pinceau put repréſenter parfaitement. Il voudroit

[e] Quatrieme journée.

droit qu'ils peignissent des histoires, dans lesquelles il y a eu des instants, où toutes les personnes entre qui elles se sont passées, ont vraisemblablement été immobiles. Telle est l'action de Mutius Scevola, immobile de fermeté, tenant sa main dans le brasier, pendant que Porsenna & tous ceux qui étoient présents, furent immobiles d'admiration. Je ne suis pas éloigné de croire que parmi les sujets des actions d'Alexandre, traités si supérieurement par *le Brun*, celui où l'Artiste a représenté ce héros, accompagné d'Ephestion à l'entrée de la tente des femmes de Darius est le plus intéressant de tous: l'impression que la présence du vainqueur fait sur les différentes personnes de la famille du Roi vaincu, est certainement ce qui fixe le plus longtems l'attention du spectateur.

Cependant je ne vois pas que le fracas des chevaux au milieu de la fureur des combatants dans une bataille, je ne vois pas qu'une tempête, un incendie & d'autres objets de la nature en mouvement, soient des choses qui blessent absolument notre imagination, ni qu'il soit à propos, à l'exemple de Saint-Real & de l'Abbé le Blanc, de restreindre si fort la diversité des sujet. Sans doute une bataille, une tempête n'a rien de plus choquant pour nous que la représentation d'un danseur, qui dans l'action la plus vive reste tout à coup immobile sur un pied. Peut-être même dans le premier cas,

la

la diſperſion des choſes au milieu de cette multitude d'objets, ne déplaît point au ſpectateur. D'après ce principe l'on pouroit expliquer le fameux tableau du *Titien* repréſentant le Martyre de Saint Pierre morceau conſervé dans l'Egliſe de Saint Jean & de Saint Paul des Dominicains à Veniſe, les deux Anges illuminés par les éclairs ſont des figures épiſodiques. Appuyée par l'approbation univerſelle, l'entente admirable de la lumiere du tableau nous en dira bien plus que ne pouroit nous expliquer le Critique le plus ſubtil. A l'examen d'une fameuſe compoſition l'obſervateur doit faire attention, qu'il eſt des cas où les objets ont exigé une ſorte de licence; & où la beauté de l'exécution doit impoſer ſilence ſur de certaines parties. Il y faut examiner les motifs qui ont déterminé le Maître, & ſe bien garder ſurtout de mettre des entraves au génie. A cette occaſion nous pouvons établir pour principe que l'obſervateur d'un ouvrage de l'art eſt mieux fondé en raiſon de voir la nature en repos dans une figure principale que dans une figure acceſſoire. J'eſpere, mon ami, que vous ferez l'application de ce principe à une fête de Moiſſonneurs de *Teniers*. Mais dans une figure plus iſolée, dans une Atalante en pleine courſe, ſoit qu'elle domine dans un tableau, ſoit qu'elle paroiſſe ſubordonnée à Hippomene dans un groupe de marbre, rien n'empêche l'obſervateur de

ſentir clairement la contradiction d'un mouvement que la nature exécute en un inſtant & dont il n'exiſte plus rien l'inſtant d'après.

Au lieu de nous contenter de lire les obſervations des Littérateurs, il faut que nous apportions une attention particuliere à ce qui ſe paſſe en nous à l'examen réflechi des ouvrages de l'art; ce retour ſur nous-même eſt néceſſaire, ſi nous ne voulons pas avoir reçu inutilement le ſentiment du bon & du beau, ſi nous voulons porter un jugement ſain ſur les productions du goût. Nous ne parlons pas de ces Amateurs incapables de réflexions, à qui tout eſt égal, un Diſcopole ou un Socrate.

Les exemples ſuivants expliqueront mieux ce que les juges de l'art entendent ſous l'idée de la nature en repos. On range dans cette claſſe la fameuſe deſcente de croix de *Daniel Ricciarrelli*, dit *de Volterre*, ou celle *d'Annibal Carrache*. Cependant ces tableaux ſont pleins de mouvement, mais chaque figure, par la fermeté de ſa poſition, y peut montrer un inſtant de repos. Lucrece a beau paroître dans une attitude tranquille, ſi elle a le bras levé pour ſe frapper du poignard, elle fournit des armes à la critique. Le ſpectateur ſcrupuleux trouve de la contradiction dans la ſuſpenſion; tandis que cette ſuſpenſion lui plait ſous l'image de la nature en repos, lorsqu'il voit dans le jugement de Salomon que le bras levé pour

parta-

partager l'enfant conteſté, eſt arrêté par la véritable mere. Qui pourtant poura refuſer le mouvement à cette mere? Mais l'admiration tranquille eſt reſervée aux autres perſonnages du tableau.

Hors cette oppoſition il ne faut pas interpréter à mal le ſens de ces mots. Dans le plafond d'un grand ſalon les nuages ne ſont pas là uniquement pour ſervir d'appui aux figures. C'eſt ici que la nature en plein mouvement a le champ libre. Le Meſſager des Dieux fend l'air, comme l'aigle qui porte Ganymede: le folâtre Amour, déployant ſes aîles légeres, plane au haut des airs d'où il jette un regard moqueur ſur le cenſeur trop ſévere.

L'air de grandeur & de franchiſe que les Anciens ont imprimé au marbre pour exciter les ſentiments nobles & doux en même tems, ou le caractere de modération & de dignité qu'ils ont ſu donner à chaque perſonnage dans les paſſions fortes, conſiſte dans le choix de l'expreſſion ou dans l'expreſſion elle-même. Pour le choix, il peut être expliqué par les idées de la convenance & de la bienſéance en général; pour l'expreſſion, on en peut rendre raiſon par le caractere des paſſions d'après les obſervations tirées de la nature. Les ſtatues de marbre des Anciens nous fourniſſent les exemples les plus ſublimes: elles ne rempliſſent pas néanmoins toute l'idée de la nature en repos.

Horace a raiſon de dire : *Que chaque genre doit conſerver la place qui lui eſt aſſignée & qui lui convient* [f]. Ce principe eſt auſſi vrai par rapport au choix du ſujet & à ſon expreſſion, que par rapport à l'ordonnance ou à la diſtribution. Dans aucun cas, le Peintre ſenſé ne cherchera à diſpenſer les objets repréſentés en mouvement des loix de la convenance. Que nous en reviendroit-il ſi, l'eſprit imbu d'un goût d'excluſion, nous ne voulions recommander des règles générales & également néceſſaires que pour traiter la nature en repos ; ſi nous cherchions à former une claſſe particuliere des ſujets les plus tranquilles, ſi nous prétendions ſéparer les autres objets qui, bien qu'ils ſoient en action, nous offrent un inſtant de repos & que nous leur donnaſſions la dénomination arbitraire de la nature en mouvement ; enfin ſi nous venions jusqu'à conſidérer ces objets comme des choſes peu dignes d'être méditées ? Des idées confondues pêle-mele conduiroient inſenſiblement le diſciple dans un labyrinthe d'embarras. L'explication ſeule peut diminuer les difficultés qu'il rencontre, lorsque dans ces oppoſitions il trouve les choſes d'une moindre perfection déſignées par une qualité qui lui a été recommandée expreſſément pour toutes les figures quelconques. Je parle de

f Singula quaeque locum teneant ſortita decenter.
Hor. A. P. v. 92.

de ce mouvement qui communique la beauté & la naïveté à toutes les figures & qui renferme en général l'attitude la plus posée, celle-même que Laireſſe veut qu'on obſerve, conformément à une bonne ordonnance, dans la repréſentation d'un corps mort. C'eſt ainſi que dans un tableau *d'Abraham Janſſens*, on voit le corps encore frais d'Adonis couché ſur le côté gauche, & le viſage tellement tourné en avant que les os de l'omoplate ſont ſaillants. Le corps couvre le bras droit, le bras gauche s'allonge ſur un plan un peu plus enfoncé. Son épaule eſt élevée de ce côté-là, ſa hanche l'eſt encore davantage; ſa jambe gauche paroît en raccourci & tirée vers l'horizon qui eſt bas; ſa jambe droite ſous le corps eſt un peu étendue ou plutôt moins raccourcie. Une drapperie blanche n'entoure ſes flancs qu'autant que la bienſéance l'exige; un vêtement bleu placé ſous la figure, s'étend tout du long & concourt à rompre agréablement l'inégalité de la ſcene du tableau. Le corps affaiſſé cache la plaie, car les bleſſures veulent être traités avec précaution; un peu de ſang indique la place & rougit la terre. Cette attitude ne conviendroit pas au corps d'un Lazare. C'eſt un conſeil à donner à bien des Artiſtes, lorsqu'ils ont à traiter des corps morts, de ne pas toujours ſuivre *Rembrant* dans ſa maniere de repréſenter les jambes étendues parallelement au corps.

Telles ſont mes penſées ſur la nature en repos. Autre choſe eſt l'idée du repos qui ſe manifeſte dans le tableau, ſoit qu'il ſépare & qu'il lie les grandes maſſes, ſoit qu'il répande & qu'il diſtribue une ombre claire ſur les intervalles pour favoriſer le paſſage de l'œil de la lumiere capitale à une lumiere ſubordonnée dans des parties diſtantes. Je crois avoir ſuffiſamment diſcuté cette idée dans le Chapitre XXII.

Soit donc que l'Artiſte repréſente la nature en repos ou en mouvement, le repos, ſuivant la ſignification que nous venons de donner de ce terme, eſt dans l'une & l'autre circonſtance une loi également poſitive.

CHAPITRE XLIII.

De l'Expreſſion des Paſſions, ou des goûts & des dégouts des hommes.

Tranſportez-vous dans un cabinet de l'art. L'agréable effet de couleurs bien ordonnées vous appelle de loin auprès d'un tableau. Vous voyez que le ſujet vous offre l'hiſtoire de Didon mourante; vous êtes content de l'obſervation poëtique & pittoresque du coſtume; vous êtes ſatisfait de l'invention & de l'ordonnance. Le deſſin eſt correct; le vol même d'Iris eſt léger & bien entendu. Mais les derniers regards de la Reine de Carthage ſont ignobles. Les geſtes forcés d'un deſeſpoir bas, détruiſent toute ſa dignité. Nulle gradation ne diſtingue la douleur de la ſœur de Didon de celle des femmes de ſa cour. L'expreſſion des paſſions manque aux perſonnages. Ce ſont des corps ſans ame. Le tableau ne vous touche pas: vous cherchez des yeux un *le Pouſſin*, un *le Sueur*.

Tandis que vous cherchez encore des yeux, un ſujet bien différent vous attire tout d'un coup, un *Brouwer*, un *Teniers:* & ce ſujet vous arrête peut-être plus que le premier. Tel eſt l'aſcendant de l'expreſſion de nos ſentiments les plus intimes, ſur-

tout lorsque cette expreſſion eſt accompagnée de la magie des couleurs. Pour plaire à notre eſprit le manque de cette qualité a trop d'affinité avec l'inſipide. L'expreſſion en général montre chaque objet de maniere qu'il paroît ce qu'il doit paroître: alors l'expreſſion de l'ame parle à notre ame. C'eſt ainſi qu'un Daphnis dont l'air naïf nous dit le ſentiment de ſon cœur, eſt plus intéreſſant dans la Peinture, qu'un Céſar muet & ſans phyſionomie.

C'eſt d'après les qualités de l'expreſſion que les Anciens nous ont fait la deſcription de quelques tableaux qui leur retraçoient les actions de leurs héros. Nous ignorons pourtant ſi ces peintures, à l'exemple de celles du *Titien*, appelloient de loin les regards du ſpectateur. Dans le ſacrifice d'Iphigénie, Calchas a un air triſte, Uliſſe eſt encore plus triſte, Ajax s'exhale ouvertement en plaintes, Ménélas qui éprouve une douleur plus concentrée, n'en paroît que plus affligé & ne peut étouffer ſes gémiſſements: après avoir épuiſé tous les caracteres de l'affliction, il ne reſte à l'Artiſte, pour donner une idée de la triſteſſe paternelle, que de repréſenter Agamemnon courbé par la douleur, la tête couverte, & de s'en rapporter à la ſenſibilité & à la réflexion du ſpectateur.

Mais, mon cher ami, quelle conſéquence tirer de cette exemple? L'Artiſte moderne, ſimple copiſte

piſte de cette penſée de *Timanthe*, dans laquelle le Peintre, ainſi que je l'ai fait voir plus haut, a ſuivi Euripide, ſe bornera-t-il ſans ceſſe à couvrir le viſage de ſon Agamemnon? Ceux qui propoſent toujours les mêmes modeles du beau pour les mêmes circonſtances, ne donnent pas moins d'entraves au génie, que ne font ceux qui conſidèrent les exemples les plus utiles des paſſions donnés par d'habiles gens, comme des choſes dont il n'eſt jamais permis de ſe départir. Nous devons les conſidérer comme des objets d'émulation, nous devons tâcher de trouver des modeles ſemblables dans les richeſſes de la beauté & dans la variété de la nature. Certainement *le Brun*, par ſon ouvrage des paſſions, ne s'eſt pas propoſé d'autre but. Son abattement eſt l'abattement de la femme de Darius; mais ſa colere, n'eſt pas la colere d'Achille, & ne doit pas l'être. Dans ces circonſtances c'eſt au jugement de l'Artiſte à caractériſer ſes perſonnages.

Ainſi *Timanthe* donne à l'Artiſte le précepte & l'exemple. Il lui permet de faire des remarques particulieres ſur l'expreſſion la plus convenable: 1) d'après le caractere particulier de l'ame; 2) d'après la dignité & la qualité en général du perſonnage; 3) d'après les relations extérieures avec l'objet principal par rapport au plaiſir ou à la peine. De ces maximes il réſulte néceſſairement que dans une

compoſition de pluſieurs figures, il faut obſerver de certains dégrés de paſſions. On ſuppoſe ici une connoiſſance générale des affections de l'ame & de leurs effets par rapport aux geſtes & aux attitudes [a].

Je crois que ces trois ou quatre points renferment l'eſſence de l'expreſſion de l'ame, & le précis de ce que je me propoſe de dire ſur cet article. Je regarderai comme des expédients accidentels, d'un côté l'oppoſition des caracteres, le cortege des plaiſirs bruyants & le fracas des actions tumultueuſes; de l'autre l'eſpece de ſolitude ou de ſilence, & tout ce que le *Carrache* & ſes devanciers ont dit de la dignité & de la majeſté d'un tableau modérément peuplé de figures. Ce que j'ai dit par rapport à l'invention en général, a également lieu par rapport à l'expreſſion, comme la fin de toute l'économie du tableau.

Dès la premiere ébauche d'une figure le Peintre d'hiſtoire médite le caractériſtique de ſon ſujet, c'eſt à dire l'ame qu'il veut revêtir de l'enveloppe du corps. Puis, comme Deſſinateur, il place ſa figure, il ſonge à la charpente des os qui exiſte déja dans ſa penſée, & il l'entoure de muſcles réels dont la fonction ſe trouve dans le plan de l'Artiſte. C'eſt la poſition de ces muſcles qui détermine les éléva-

a Les Artiſtes peuvent conſulter ſur ces objets les écrits de Lomazzo, de Felibien, de de Piles &c.

élévations & les preſſions des chairs & de la peau, comme chaque mouvement décide l'ampleur & la légéreté de la drapperie. Tout ſe réunit avec les traits du viſage pour annoncer la ſituation de l'ame. Soit que vous repréſentiez Jupiter écoutant gravement les diſcours de Cupidon qui prend la défenſe de Pſyché, ſoit que, traveſti en Diane, il prodigue des careſſes à Caliſto; ſoit enfin que ce Dieu, armé de la foudre, extermine les Titans, ou que, jettant des regards de compaſſion ſur Semélé mourante & tenant le jeune Bacchus dans ſes bras, il s'éloigne de cette infortunée: dans tous ces cas il faut que vos perſonnages parlent le langage du cœur.

Rien de plus intelligible que ce langage: mais quelle différence dans les caracteres & dans les humeurs, quelle variété dans leur mélange ou dans leur conflit avec l'expreſſion des mêmes ſortes de paſſions au moment qu'elles éclatent? Qui voudroit employer l'expreſſion ordinaire pour nous peindre la feinte affabilité de l'ennemi de la ſociété, de l'atrabilaire Timon, le ſourire cruel & terrible d'Ajax fils de Telamon lorſqu'il s'avance pour combattre le vaillant Hector, ou ce rire éclatant & inexſtinguible des Dieux à la vue de la mal-adreſſe de Vulcain à ſervir le nectar? Pour rendre la douce ſatisfaction de l'ami de l'humanité à la vue du bonheur de ſes ſemblables, vous le repréſenterez, la bienveillance ſiégeant ſur ſes levres & la ſérénité

ſur

ſur ſon front : deux qualités qui ſemblent tirer leur origine du Ciel & déceler l'ange parmi les mortels.

Autre choſe eſt l'action du deſeſpoir dans la fierté d'une Didon abandonnée, autre choſe dans la gravité d'une Lucrece deshonorée. Des mouvements bien différents accompagnent cette même paſſion, lorsque Thysbé croit ſe réunir avec ſon cher Pyrame dans les demeures délicieuſes de l'Eliſée.

Cléopâtre cherche le genre de mort qui lui cauſe le moins de douleur & qui ſoit ſemblable au ſommeil. Arrie ne ſuſpend pas longtems ſa réſolution ; la mort eſt pour elle le moindre danger. Sa grandeur d'ame maîtriſe les ſenſations douloureuſes : elle acheve ſon deſtin & elle remet tranquillement le poignard à ſon cher Pétus, en lui diſant : *Tiens, cela ne fait point de mal.* Céſar dans le dernier période de ſa vie ſonge encore à la décence & à la dignité. Mais le Gladiateur mourant y ſonge auſſi. Quelle ſagacité ne faut-il pas à l'Artiſte pour rendre ces différentes affections avec leurs nuances.

Cependant ce ſont la dignité & la condition des perſonnages que les Modernes manquent le plus ſouvent. Chez les Anciens au contraire, dès que l'art ſorti de l'enfance, eut pris un ton mâle, ces deux objets furent les premiers ſoins des Artiſtes. Ce n'eſt guere qu'à l'enfance de l'art

que

que nous pouvons rapporter les figures de bois de *Dedale*, comparées aux ſtatues de marbre & d'airain de *Phidias*. "Ces anciennes figures, dit Pauſanias „à propos de l'explication d'un Hercule, n'offrent „rien d'attrayant à la vue, mais en revanche elles „indiquent de la force & expriment la majeſté „des Dieux [b]. "

Quelque célèbre que ſoit un *Timomachus* parmi les Anciens par rapport à l'expreſſion des mouvements de l'ame dans toute leur véhémence, il a été ſurpaſſé en célébrité par ceux qui l'ont ſuivi, & l'Artiſte moderne qui voudroit courir la même cariere, n'y ſauroit apporter trop de précaution. La premiere des loix, c'eſt la bienſéance. L'on ſait le changement que *van Dyk* fit dans un tableau du crucifiement, où Saint Jean mettoit la main ſur l'épaule de la Sainte Vierge. Qui eſt-ce qui ignore que c'eſt moins par l'expreſſion des paſſions violentes, que par le caractere de la noble ſimplicité en général & par le beau-faire en particulier, qu'un *Apelle*, qu'un *Raphaël*, s'eſt acquis une gloire immortelle, en imprimant un air de dignité à chaque objet?

Plus,

[b] *In Corinthiacis C. 4.* Cet Ecrivain préſume que toutes les ſtatues anciennes ſurtout celles que faiſoient les Egyptiens, étoient de bois. En conſultant l'hiſtoire de l'art, il paroît que l'expreſſion des paſſions a été connue plus tard par les Peintres que par les Sculpteurs.

Plus, pouroit-on dire, les passions sont violentes, moins les gestes sont trompeurs: mais par-là le caractere & la dignité de votre personnage peuvent le devenir. Dans l'emportement de Saül contre David, vous trouvez plutôt le fils de Cis que le Roi d'Israël. Cependant si l'Artiste représente ce Prince dans l'accès de sa fureur, au moment qu'il lance sa pique contre son gendre, il mérite plus d'indulgence, s'il manque le caractere de dignité du Monarque en donnant trop d'expression à la colere de Saül, que lorsqu'il représente Salomon avec des traits qui ne disent rien, & qui doivent pourtant exciter l'admiration de la Reine de Saba.

M. Winkelmann, qui recommande avec tant de force la noblesse & la bienséance de l'expression dans le goût des Anciens, desaprouve avec raison toute représentation de la douleur qui va jusqu'à s'arracher les cheveux. J'y souscris de bonne grace & la possession même d'un beau tableau de ce genre, dans lequel on voit Adonis étendu mort, pleuré par Vénus qui, descendant d'un nuage, paroît s'arracher les cheveux, ne sauroit me rendre partial sur cet article. Mais le principal mouvement de la passion, est exprimé par l'élévation du bras droit, courbé sur la plus belle tête, pendant que les regards sont fixés sur l'objet qui cause sa douleur. L'horreur, l'accablement & les déchire-

ments

ments ſe trouvent réunis dans un aſſemblage qui n'ôte rien à la beauté des traits, quoique les ſourcils ſe contractent fortement vers le front. La main gauche ſoutient la chevelure flotante telle que nous trouvons repréſentée ſur des pierres gravées la Vénus *Anadyomene*, ou ſortant de la mer. De groſſes larmes roulent le long de ce viſage formé pour l'amour & lui donnent cet air intéreſſant, dont on pouroit dire, ce qu'on a dit de Julie dans la *Coquette corrigée*.

Rien n'égale en pouvoir les pleurs de la beauté.
Je ne l'ai pas oſé : mais j'ai penſé lui dire,
Quiconque pleure ainſi, devroit ne jamais rire.

Cette idée acceſſoire de faire relever la chevelure à la figure, eſt auſſi connue qu'agréable & affoiblit peut-être la violence de l'expreſſion; elle efface d'ailleurs le manque de convenance qu'on pouroit reprocher à l'Artiſte. Gardons-nous ſeulement de faire un crime à *Janſſens* [c], (c'eſt ainſi que s'appelle le Peintre) d'avoir repréſenté dans ſon tableau une ſituation, que les Poëtes de l'ancienne Rome [d] ont ſouvent peint dans leurs vers. Ovide, élevé

c Eclairciſſements hiſtoriques &c. p. 52.

d Non ſeulement les Poëtes de Rome, mais auſſi ceux de la Grece, ont repréſenté les femmes dans cet excès de douleur. On connoît les tableaux d'Homere, lorſque ce Poëte nous peint l'expreſſion variée du deſeſpoir d'Hecube,

élevé pour ainſi dire dans l'école de la cour & de la bienſéance, n'emploie pas d'autre artifice, ſoit pour exprimer la triſteſſe de Vénus lorsqu'elle trouve ſon cher Adonis baigné dans ſon ſang, ſoit pour peindre l'affliction de Cérès *, lorsqu'ayant trouvé la ceinture de ſa fille, elle apprend ſon enlevement? Il ſuffit que le goût de nos Critiques, à meſure qu'il s'épure, nous indique de bonne foi ce qui le choque & ce qui lui plaît. Si parmi les antiques nous trouvions un tableau qui repréſentât Vénus s'arrachant les cheveux, il ſe trouveroit ſans doute des Ecrivains tout auſſi diſpoſés à admirer le goût de l'Artiſte qu'ils le ſont à nous vanter l'attitude de cette Déeſſe, dans laquelle *Apelle* immortaliſa la belle Phryné qui, s'étant dépouillée de ſes vêtements, entra nue dans la mer & ſervit de modele au Peintre. Les collections des pierres gravées d'un

d'Hecube, d'Andromaque & de Caſſandre ſur la mort d'Hector. — Auſſi Cebès, Philoſophe Grec, dans ſon tableau de la vie humaine, introduit le chagrin qui s'arrache les cheveux.

* Le Poëte dit de Vénus:

Pariterque, pariter capillos
Rupit et indignis percuſſit pectora palmis.
Metam. L. X. v. 722.

& de Cerès:

Inornatos laniavit Diva capillos
Et repetita ſuis percuſſit pectora palmis.
L. V. v. 471.

d'un Gravelle ou d'un Ogle pouroient peut-être prouver ce que j'avance.

M. Winkelmann, en faisant la description des grouppes de la Niobé & du Laocoon, met dans un beau jour l'observation sur la dignité & la fermeté de l'ame. Dans Virgile l'image du Laocoon montre infiniment plus de véhémence que dans le grouppe des savants Rhodiens. Richardson en donne une fort raison plausible; c'est que les Sculpteurs obligés de choisir un seul instant, ne purent pas graduer l'expression comme le Poëte *f*. Je ne dissuaderai point de lire ce que *Trivultio* & d'autres ont écrit sur ce fameux grouppe: mais ce qui est absolument nécessaire en considérant ce chef-d'œuvre, c'est de joindre le sentiment de l'ame à la finesse du tact. La compassion filiale ne me paroit pas moins remarquable dans le fils aîné qui, au fort du sentiment de sa douleur, leve les yeux sur son pere, que la commisération paternelle de Laocoon qui en proie aux plus cruels déchirements semble détourner ses regards de ces tristes objets. Quant à l'avanture de Jephté & de sa fille, c'est peut-être un des cas, où il est très-vraisemblable de détourner les yeux de l'objet qui excite la pitié.

Comme on peut abuser de tout, ou peut aussi le faire de l'avis qu'on donne de modérer le caractere des

f Traité de la Peinture. Tom. III. p. 514.

des passions, dont l'expression trop forte dégrade l'ame. Cette maniere de voir, au-lieu de conduire l'Artiste à cette grandeur paisible qui règne dans les ouvrages des Anciens, peut le jetter dans des écarts dangereux; en traitant les sujets les plus animés, elle peut le mener à cette expression foible & indécise qu'on blâme avec raison dans le tableau de l'enlevement d'Helene du *Guide*. Un Ecrivain [g] qui, après avoir pris la nature pour guide, a parcouru tout le champ des passions & qui a fixé leur caractere, fait la demande suivante: "Ne pouroit-„on pas sourire un instant sur cette prétention des „hommes civilisés, qui semblent aspirer moins à „secouer le joug pesant des passions, qu'à le porter „avec plus de grace que leurs semblables?" Qu'elle sera foible l'expression, si l'Artiste est obligé de s'astreindre à cette gêne?

J'avoue que ces considérations diverses augmentent les difficultés du Peintre & lui enjoignent expressément de se familiariser avec les caracteres des passions par l'étude la plus réfléchie des fameux ouvrages de l'antiquité. L'Artiste en saisissant l'expression de l'ame, doit se transformer pour ainsi dire dans la façon de penser de la nation que son pinceau ou son ciseau cherche à caractériser. Si toute la nation porte un masque, ce n'est pas sa faute

g M. Watelet, dans les réflexions qui accompagnent son *Poëme de l'art de peindre*.

faute s'il ne lui donne pas de phyſionomie : il la peint, comme on repréſente le Venitien pendant le carnaval. Suivant les geſtes extérieurs, la colere du Chinois ſera moins vive, que la colere du François. L'expreſſion variée des éclats de rire, dans laquelle un Artiſte anglois nous a offert le tableau du Parterre de Londres [h], ſera ſans doute bannie de la repréſentation d'une ſociété choiſie. Dans les bonnes piéces de théatre l'Artiſte trouvera une excellente école pour ſe former une idée de cette ſociété. La ſenſibilité ſinguliere d'un orgueil bleſſé renfermée dans le mot du Comte de Tufiere, *Il me parle, je crois*, la frayeur extraordinaire dont paroît ſaiſi Macbeth [i], lorſqu'il apperçoit l'ombre de Banquo aſſaſſiné par ſes ordres, la magnanimité d'Auguſte dans ſon entretien avec Cinna, & tout ce que Cibber nous rapporte des talents du grand Acteur Betterton, ſont des modeles d'inſtruction. „Le talent de Betterton, dit Cibber, conſiſtoit dans „l'art qu'il avoit d'entretenir l'attention des ſpecta- „teurs plutôt par une vivacité modérée, que par un „feu outré, — & c'eſt là le comble de la perfection

 „de

h Il eſt queſtion d'un eſtampe d'Hogarth, connue ſous le titre : *A Pit of ſiage.*

i Le rôle de Macbeth eſt en quelque ſorte le triomphe de Garrik. Le public qui aime à ſe retracer l'effet de cette repréſentation, a voulu avoir le portrait de cet Acteur inimitable ſous ce perſonnage.

„de l'Acteur.“ La comparaiſon de la ſcene du théâtre à celle du tableau eſt facile à faire [k].

Quoiqu'il en ſoit il ne ſera pas difficile à un Artiſte qui, joignant aux diſpoſitions naturelles, la pureté des mœurs & la délicateſſe des ſentiments, d'embellir chaque expreſſion. Bien loin de nous préſenter des tableaux au détriment des mœurs, comme l'antiquité en accuſe *Zeuxis*, il nous en offrira en faveur des mœurs: il nous préſentera Pénélope dans toute ſa dignité & dans toute ſa modeſtie. C'eſt avec cette décence que Stratonice s'approche d'Antiochus malade. Cette Princeſſe paroît ainſi dans un grand tableau, conſervé chez les Dominiquains à Francfort ſur Mein. A l'air de modeſtie qu'elle a dans cette compoſition on oublie l'anecdote de cette Reine avec le Peintre Cleſide qui, pour ſe vanger de ſon mépris, oſa la repréſenter dans l'attitude la plus indécente, nue entre les bras d'un Pêcheur & qui ne déſarma ſa juſte colere, que parce qu'il ſut flatter ſon amour propre, en la peignant avec tous les charmes de ſon ſexe.

k V. *Bibliothèque Britanique. Tom. XVI.* Cibber dit que les vrais ſuffrages qui puiſſent flatter l'Acteur, conſiſtent dans un ſilence attentif de la part du ſpectateur. J'ajouterai que ce ſilence eſt auſſi la marque la plus ſure de l'approbation dans les ouvrages de l'art.

CHAPITRE XLIV.

De l'Expreſſion des Paſſions & de l'Intérêt, relativement à leurs dégrés.

Par quel artifice parviendrons-nous à ce mélange des mouvements de l'ame, à ce dégré de perfection d'un *Euphranor* qui, ayant fait le portrait de Pâris [a], offrit une phyſionomie dans laquelle on remarquoit l'arbitre des trois Déeſſes, l'amant d'Hélene & le meurtrier d'Achille? C'étoit beaucoup à la fois! s'écrie Junius: effectivement on peut en être ſurpris, & il ſera permis à la curioſité de s'arrêter à cette ſurpriſe.

En admirant l'effet de ce chef-d'œuvre, il me ſera permis d'examiner les moyens capables de produire un pareil effet. Peut-être y a-t-il de la témérité en moi de ne pas m'en tenir à l'admiration.

L'expreſſion pathétique qu'on trouve dans les ſtatues de marbre des Anciens nous fait préſumer avec raiſon, que les tableaux produits dans le même tems, portoient le même caractere de perfection. Dans cette diſcuſſion, il eſt néceſſaire de ſuppoſer que les grands Artiſtes n'ont jamais négligé d'obſerver l'homme & ſes penchants avec un œil connoiſſeur;

[a] *Plinius XXXIV. 8.*

noiſſeur ; que lorsqu'ils remarquoient des figures avec des traits caractériſtiques, ils ne manquoient pas de les eſquiſſer ſur leurs tablettes. Tel a été le véritable uſage de ces phyſionomies de charge d'un *Leonard de Vinci ;* & c'eſt dans la même vue que nos meilleurs Artiſtes deſſinent d'après nature les airs de têtes qu'ils ſe propoſent d'introduire dans leurs ſujets hiſtoriques. Vous connoiſſez, mon cher ami, un buſte de *van Dyk?* C'étoit une étude que le Peintre avoit faite pour un Saint Jean ou un Saint Sébaſtien : vous vous rappellez auſſi une tête de *Piazetta* [b], le Peintre s'en eſt ſervi enſuite pour ſon Saint Pierre, dans ſon tableau de l'Aſſomption. Tel modele convient pour une Madeleine dans un *Noli me tangere*, tel autre pour une femme Cananéenne : tous deux, portant le caractere de l'humilité & du reſpect, conviennent au mélange d'un chagrin adouci par la confiance. Un Solimene & d'autres Artiſtes modernes, qui ont traité ces ſujets, auroient-ils manqué de recourir à ces expédients? Je n'ai pas beſoin, mon ami, de vous rappeller les études pour l'expreſſion que nous avons vu faire au Comte de *Rotari*, Eleve de *Solimene.*

Il

[b] Ce tableau, gravé par *Joſeph Wagner* ſe voit dans l'Egliſe Teutonique de Sachſenhauſen près de Francfort. La tête en queſtion ſe trouve gravée dans la ſuite des Apôtres de Pitteri d'après Piazetta.

Il se peut qu'*Euphranor* ait trouvé dans la nature un beau jeune homme, en qui un vif penchant à la volupté, décéloit une certaine fausseté du cœur. Quand même l'Artiste se seroit trompé par rapport à l'explosion de ce penchant, comme ce Physionomiste s'étoit trompé par rapport aux traits du visage de Socrate, qui est-ce qui pouvoit l'empêcher de coucher sur ses tablettes les traits de cette nature pour caractériser son Pâris? Pour moi, je ne demande que l'assemblage de ces deux caracteres: le Peintre, par le stratagême de son art, peut animer les yeux de traits perçants, qui décelent le connoisseur des belles formes dans le portrait de Pâris. A cet égard, l'idéal de l'Artiste n'a pas tous les frais à faire; pour peu que le prestige existe, l'imagination de l'admirateur est disposée à suppléer ce qui manque. Du moins ce n'est pas peu de chose de trouver une différence sensible entre le juge de la beauté des trois Déesses, & l'amant de la plus belle des femmes, différence que le mélange des traits de l'art peut seul diminuer.

Telles sont mes conjectures sur les Anciens; je suis tout prêt de revenir sur mes pas, si l'on me montre un chemin plus commode pour atteindre la beauté de la nature dans l'expression des goûts & des dégoûts de l'homme. Les modeles les plus connus des modernes nous ramenent toujours à la

nature; & ce ne ſera qu'en prenant cette nature pour guide, que votre Artiſte poura ſaiſir les principes que j'établis.

Lorsque différentes paſſions ſe rencontrent dans un caractere, faites y régner le penchant dominant, comme l'action principale dans un tableau.

La gravité romaine, qui forme le caractere du fondateur de la liberté de cette République, de Junius Brutus, ne ſouffre peut-être qu'un ſeul mélange de l'amour paternel dans le moment qu'il prend congé de ſes malheureux fils. Au contraire lorsque Abraham eſt ſur le point de ſacrifier Iſaac, il ne faut pas que l'abattement, que le doute vienne diminuer la confiance céleſte du Patriarche. Il faut que l'Artiſte cherche à le repréſenter, comme il ſe peint lui-même dans Metaſtaſe:

„Le pere & l'homme avoient diſparu en moi: „la grace avoit dompté la nature. Une lumiere „inconnue à la raiſon humaine vint éclairer mon „eſprit. Je ne croyois pas, que la promeſſe que „Dieu m'avoit faite, ſeroit ſans effet par la mort „de mon fils. La charité, la foi, & l'eſpérance „s'emparerent de mon cœur & y porterent une „ſainte flamme: le décret de Dieu paroiſſoit être „ma volonté.

„Déja mon fils incliné ſur l'Autel tendoit la „gorge: déja j'appuyois ma main gauche ſur ſa „tête:

„ tête : les yeux attachés au ciel, je soulevois la main „ droite armée du couteau — — le coup partoit [c].

Sous cette image on reconnoit l'expression qu'*André del Sarto* a donné à son Abraham dans le fameux tableau du sacrifice d'Isaac qui, de la galerie de Modene, a passé à celle de Dresde. Dans le tableau de *Coypel*, dont Durand nous a fait la description, on trouve bien le pere, mais on n'y trouve pas le pere des croyants. N'est-ce pas aussi quelquefois le cas d'Homere? Le discours un peu long de Nestor [d], au moment que les Grecs fuyoient devant les Troyens & que Patrocle, qui venoit de lui être député, étoit trop pressé pour

 l'écou-

c — *Nè il padre*
Nè l'uomo era più in me. La Gracia avea
Vinto già la natura. Un lume ignoto
All' umano ragion, ne' miei pensieri
Con la morte del Figlio
Le divine promesse univa insieme.
D' Amor, di Fe, di Speme
Tutto ardeva il cor mio
E mi parea di ragionar con Dio
E già sul capo imposta
Del genuflesso Isacco
La sinistra io tenea: gia fisse in Cielo
Eran le mie pupille: alzata in atto
Stara già di ferir la destra armata;
Il colpo già cadea.
Dell' Isacco Parte II.

d V. L'Iliade Chant. XI.

l'écouter tranquillement, n'annonce-t-il pas & le partage de la vieilleſſe & le caractere de la ſageſſe?

Quel mélange d'une miſéricorde toute divine, ou d'une commiſération accompagnée du ſentiment de la Toute-Puiſſance, ne peut-on pas allier avec la phyſionomie du Sauveur, lorſqu'ému de pitié il dit à la veuve: *Femme, ne pleurez pas!* Quelle correſpondance de gravité, de longanimité céleſte dans le regard que l'homme Dieu jette ſur le Diſciple qui vient de le renier! Ceux-là ſe trompent aſſurément, qui oſent repréſenter le Sauveur ſans avoir élevé auparavant leur imagination à ce dégré de chaleur propre à tenter ces heureuſes combinaiſons. Lomazzo [e] nous dit d'avoir trouvé ce ſublime aſſemblage dans un Enfant Jeſus, fait en terre cuite par *Leonard de Vinci.* Celui qui ne ſait peindre qu'un enfant nud, fera toujours quelque choſe de très-agréable, s'il le peint dans ſon caractere naïf & gracieux. Le *Guide*, qui s'eſt montré ſouvent un grand Maître dans l'expreſſion ſublime,

e Anch'io mi trovo una teſticciola di terra, di un Chriſto, mentre ch'era fanciullo, di propria mano di Lionardo Avinci, nella quale ſi vede la ſemplicità, & purità del fanciullo, accompagnata da un certo che, che dimoſtra ſapienza, intelletto, & maeſtà & l'aria che pure è di fanciullo tenero, & pare haver' del vecchio, ſavio, coſa veramente eccellente. — Lomazzo, Trattato dell' arte della Pittura &c. L. II. C. 8. p. 127.

ſublime, remplit ſon objet en peignant un enfant qui joue avec un oiſeau [f]. Quelle aimable franchiſe ne peut pas nous offrir un pareil ſujet! Mais les acceſſoires & les caracteres qui décelent une intention plus élevée de la part de l'Artiſte & qui ne le rempliſſent point, font un tort réel au tableau: la témérité de l'entrepriſe eſt humiliante pour l'Artiſte, lorsque l'exécution nous offre plus de préſomption que de génie.

L'Artiſte capable de prendre un vol plus haut, fera bien de ſuivre le *Baroche*, ou *Laireſſe*. J'ai déja parlé des autres Maîtres de l'expreſſion des paſſions. De Piles, en ne donnant au *Baroche* que le dixieme dégré pour l'expreſſion, parle ſans doute de cette qualité en général. Dans une eſtampe fort connue de *Laireſſe* [g], nous croyons voir le Sauveur, lorsqu'il explique aux ſiens les ſouffrances qui l'attendent & les hauts décrets de ſon pere céleſte au ſujet de notre réconciliation. La tranquillité extérieure de ſa mere, ſa réſignation à la volonté divine ne fait que voiler ſon affliction maternelle. Les larmes d'une douleur religieuſe, coulent lentement le long de ſes joues – – On ſent avec elle le glaive de la douleur percer ſon cœur. Toute la phyſionomie

f Ce tableau ſe trouve à la galerie de Duſſeldorf.

g L'Eſtampe porte pour titre: *Sapientia unigena Dei maximi.*

nomie de Joseph porte l'empreinte de l'attention & de l'admiration : d'une trempe plus ferme, son ame est élevée au-dessus de l'affliction. La gravité divine du jeune Docteur, est analogue à la vérité qui en impose aux deux spectateurs & qui répand sur la scene un silence solennel.

Votre Artiste, mon ami, me saura gré, de ce que je cite si souvent des estampes au lieu de tableaux pour étayer mes rémarques ; dans la riche collection formée par vos soins, & destinée à son utilité, il poura éclaircir ses doutes. Qu'il m'auroit été facile sans cela de le promener dans les galeries ! Un *Noli me tangere*, tableau estimable *du Baroche* de la même galerie dont j'ai rapporté le morceau en question du *Guide*, m'auroit fourni un très-bon exemple pour développer mon idée.

Soit que la figure principale du tableau se trouve active ou passive, il faudra toujours que l'intérêt de celles qui l'entourent, soit différent & que l'Artiste ait soin d'observer la diversité dans l'expression.

Dans la tente de Darius gravée par *Edelink* d'après *le Brun*, ainsi que dans l'Extrême-Onction rendue par *Pesne* d'après le *Poussin*, on voit clairement la diversité de l'intérêt dans les personnages du tableaux. C'est ainsi que les grands Maîtres, quand il traitent le crucifiement, nous font discerner la douleur mêlée d'un amour céleste du

disciple

disciple bien-aimé, de l'abattement des autres personnages: la douleur de Saint Jean ne céde qu'à l'affliction indicible de la mere du Sauveur. Au défaut des originaux, l'on poura consulter sur cet objet les meilleurs gravures faites d'après *Rubens* & *Gerard Seghers*.

Mais c'est dans le cœur, c'est dans la nature des choses, & non dans leur simple analogie, que l'Artiste cherche ses sujets pour l'expression; c'est d'après cet artifice qu'il économise les dégrés des passions. Un passage d'un Poëte tragique va suppléer aux traits d'un Peintre historique. Pour l'explication de mon précepte, il est indifférent dans quelle source je puise. Je citerai cette fois Suréna de l'aîné des Corneilles, piece qui d'ailleurs ne jouit pas de la plus grande réputation. Le Roi des Parthes ayant fait tuer ce général, annonce sa mort à Palmis sœur de Suréna, en présence d'Euridice son Amante. Palmis s'exhale en plaintes contre le tyran, & fait enfin ce reproche à Euridice:

Quoi! vous causez sa perte, & n'avez point de pleurs?

Euridice répond:

Non, je ne pleure point, Madame, mais je meurs.

Et on l'emporte mourante.

Dans un des fameux tableaux de *Rubens*, représentant le jugement dernier, le Peintre a observé des gradations d'un genre tout différent, tant pour l'ex-

l'expreſſion en général que pour les paſſions en particulier.

L'Artiſte donne ſouvent un tout autre tour à ces gradations lorsqu'il caractériſe les affections des Puiſſances d'un ordre ſupérieur. Plus cette Puiſſance eſt grande, moins la force extérieure doit avoir de contention. Alors la vigueur du corps eſt ſubordonnée à celle de l'eſprit. Jupiter, relativement à l'homme, eſt abſolument diſpenſé de la force corporelle, pendant que le fils d'Alcmène, à qui le deſtin a donné en partage cette même force, ſoit qu'enfant encore il déchire les ſerpents, ſoit qu'homme fait il dompte les lions, a conſtamment beſoin de la contention des membres. Un Peintre, incapable d'atteindre au talent d'un *Lanfranc* pour le mouvement des figures, ne nous toucheroit guere s'il repréſentoit Hercule étouffant Anthée, ſans aucune tenſion des muſcles; quelque adreſſe qu'il employât pour dévoiler la vigueur du Héros & du demi-Dieu, il ne nous fera jamais accroire que moins ſon idéal déploira les organes du mouvement, plus ſa force devra nous frapper. *Glicon* a même pris la liberté de nous repréſenter ce Héros épuiſé de laſſitude. Car qu'eſt-ce autre choſe que l'Hercule Farneſe, que le corps le plus vigoureux dans l'état de repos après l'épuiſement.

Si Junon, chez Homere, ébranle l'Olympe par l'agitation de ſon corps, Jupiter n'a beſoin

que

que d'un ſigne de tête pour opérer la même choſe. „Il incline ſon front auguſte. Sa divine chevelure „s'agite ſur ſa tête immortelle ; tout l'Olympe „s'émeut & tremble."

C'eſt ainſi que *Phidias* & *Euphranor*, l'eſprit nourri de penſées ſublimes, conçurent l'idée de leur Jupiter Olympien, c'eſt ainſi que *Raphaël* & *le Guide*, l'ame remplie de grandes conceptions, procéderent dans l'exécution de leur Saint Michel [h]. Sujet dans lequel cet Archange, en exécutant les jugements divins, conſerve la ſérenité de ſon front auguſte ; la colere ne dégrade aucun trait de ſa face.

Telle paroît être l'application la plus convenable de l'expreſſion, dont les Anciens nous ont laiſſé des modeles ſi ſublimes. On conçoit bien que rien n'eſt plus facile de réfroidir l'expreſſion que lorsque le ſujet contredit ouvertement la façon de penſer de l'Artiſte. Avec tout le génie d'un *Phidias*, nos Artiſtes réuſſiroient auſſi peu à ſaiſir l'idéal de ſon Jupiter, que nos Peintres réuſſiront à rendre cette attitude naïve, cette réſignation touchante qui caractériſe les Saints révérés dans l'Egliſe Romai-

[h] On ſait l'impreſſion ſinguliere que la figure de St. Michel fit ſur un Americain, à qui Louis XIV. avoit fait montrer toutes les curioſités de Verſailles. Il avoit examiné tout en gardant un profond ſilence, mais a peine eut-il apperçu ce tableau, qu'il s'écria : Ah le beau ſauvage ! ——

Romaine. En peignant les pieux fondateurs des ordres monaſtiques, ils ne parviendront jamais à leur donner cet air de recueillement, ou cette extaſe [i] que le *Baroche* a ſu donner à ſon ſaint François à genoux, compoſition gracieuſe qu'il a gravée à l'eau forte.

Nous ne pouvons renfermer ſous aucune forme humaine nos idées les plus hautes & les plus pures de la Divinité, quand même tous les conciles de l'Egliſe, ſelon de Piles, nous permetroient de repréſenter Dieu & les Anges avec les modifications néceſſaires pour le ſens ſymbolique [k]. Il s'agit bien moins ici de la permiſſion, que du pouvoir. Il eſt vrai, nous nous ſentons émus à la vue des conceptions ſublimes d'un *Guide*, lorsqu'il repréſente le Pere des miſéricordes deſcendu ſur une nuée, conſidérant ſon fils bien-aimé étendu mort ſur ſes genoux [l]; nous croyons avoir devant nos yeux le moment où s'accomplit notre grande réconciliation avec

[i] Dans les contemplations morales de Hervey, on trouve une deſcription d'Elie en priere, qui mériteroit de fournir le ſujet d'un tableau à quelque grand Peintre.

[k] Idée du Peintre parfait. Chap. 23.

[l] On a ce tableau du *Guide* gravé par *Jacques Frey*, dont l'œuvre eſt ſi recherchée par les vrais Connoiſſeurs. Il choiſiſſoit lui-même ſes originaux, & loin d'abaiſſer ſon eſprit au goût du ſiècle, il cherchoit à élever le goût du ſiècle à ſon eſprit.

avec la Divinité. L'Artiſte content d'avoir atteint ſon but, n'a pas voulu aller plus loin. Mais pour peu que nous revenions de l'illuſion dans laquelle l'Artiſte nous avoit agréablement jetté, nous voyons que nous avons contemplé l'image de l'homme dans ſa plus haute élévation, mais que nous avons abaiſſé l'idée infiniment plus haute de la Divinité en la repréſentant ſous une forme humaine. Quelle grandeur l'art ne peut-il pas combiner dans les traits, ſous leſquels l'Artiſte s'eſt repréſenté la majeſté divine, la gravité auguſte & la bonté céleſte de notre Médiateur! Pour cet effet notre eſprit ſi facile à perſuader livre à l'Artiſte un champ aſſez vaſte, mais il le lui conteſte, & cela comme je crois avec raiſon, dès qu'il veut encore l'étendre. On cite communément la viſion d'Ezechiël, ſujet traité par le génie d'un *Raphaël*, comme le terme des compoſitions pittoresques. Mais ce même exemple, ſi l'on peut conclure d'une viſion à une heureuſe imitation, prouve peut-être plus en faveur de ce cas particulier, qu'en faveur de l'extenſion de l'exemple.

Il en eſt tout autrement des images de la Fable. En contemplant un ſujet fabuleux, nous ne déſirons que d'être agréablement ſéduits; nous ne demandons pas d'être entierement convaincu. Le Peintre ne trouve aucune difficulté, du moins dans les ta-

bleaux de chevalet, où l'œil peut ſuivre l'expreſſion diſtincte de certains muſcles délicats, de repréſenter quelques Divinités fabuleuſes en mouvement contre les Géants eſcaladant le Ciel; mais s'il a du ſens, il aura attention de nous offrir Jupiter ſous un aſpect plus majeſtueux que les autres Dieux, dans un profond ſilence, & de maniere qu'on puiſſe juger de ſon courroux par l'effet. Il tonne, & ſes carreaux mettent les montagnes en poudre: les inſenſés qui vouloient précipiter la Divinité, ſe débatent ſous les rochers qui leur ſervent de tombeau. — —

Je ne desaprouverai pourtant point un Artiſte qui, ayant à traiter le ſujet des Géants foudroyés dans un ſalon conſtruit pour cet objet, chercheroit à produire un plus grand effet par l'expreſſion, en donnant plus de mouvement à ſon Jupiter, ainſi qu'à fait *Jules Romain* dans ſon plafond du palais du T. Comme l'expreſſion délicate des traits qui caractériſent les natures divines, ſe perd en quelque ſorte à cauſe de la profondeur du plafond & de la diſtance des objets [m], il eſt permis d'exagérer un peu l'attitude d'un Jupiter vengeur & armé

[m] Perſonne n'a mieux connu ces ſtratagêmes que *Lanfranc*, dont les freſques ne font un ſi grand effet qu'à cauſe de la fierté & de la rudeſſe de ſon pinceau. Voyez Richardſon, Tom. III. p. 642. & notre Chap. XXI.

armé de la foudre. Mais en cela il faut que la modération & la bienſéance arrêtent à propos la main de l'Artiſte. Dans un ſujet, où *Jules Romain* a oſé repréſenter les Dieux effrayés à la vue de leurs ennemis, où il fait accourir Junon au ſecours de Jupiter, le Peintre nous offre un modele de la nature en mouvement. Il eſt peu de Peintres qui négligent les moyens de montrer cette fougue, lorsqu'ils peuvent juſtifier leur manœuvre par la mythologie.

Les caracteres tout oppoſés dans des ſujets divers, ſe ſoutiennent alternativement par le contraſte.

Conſtantin l'ame grande & élevé, paroît tranquille au milieu du fracas des vainqueurs & des vaincus. Son image ſemble être l'image de la Victoire elle-même. La ſécurité avec laquelle il agit, réunit dans le vainqueur les regards ſereins d'un eſpoir fondé, au ſang froid d'un Général expérimenté. Cependant nos yeux ſe promenant ſur le champ de bataille, trouvent Maxence culbuté dans le Tibre. Les chevaux échauffés & les naſeaux ouverts, ſe débatent autour de lui & fendent le courant, ou ſe précipitent du rivage ſur les corps palpitants des ſoldats : mais nos regards ſe fixent ſur Maxence. Il ramaſſe toutes les forces d'un Athlete, pour ſe relever avec ſon cheval, dont la tournure même fortifie le contraſte. Le revers

qu'il éprouve contracte les traits de ſon viſage: toute la phyſionomie du Tyran décele la détreſſe de ſon ame. Saiſi d'effroi, il ſemble moins ſentir que les flots vont l'enſevelir, que regreter la perte qu'il fait par ce coup du ſort.

Cette oppoſition releve le grand Conſtantin, comme la ruſticité d'un vieux Silene diſtingue la beauté d'un jeune Bacchus. Raguenet a conſidéré ſous un autre point de vue ce fameux tableau, que *Jules Romain* a exécuté ſur les deſſins de *Raphaël*. Il y a eu des Critiques qui ont trouvé à redire de ce que Conſtantin paroît dans la mêlée la tête nue. Quant à la tête de Maxence, *Gerard Audran* l'a trouvé digne d'accompagner ſes meſures des figures antiques de marbre.

L'Artiſte qui cherche à nous intéreſſer par le choix des ſujets, remplit les devoirs d'un Inventeur judicieux: celui qui ſait tirer parti des oppoſitions pour que le tableau faſſe une vive impreſſion; celui-là ſuit les principes d'un ſage Ordonnateur; celui qui emploie des contours exacts & des mouvements harmonieux pour caractériſer l'ame, celui-là acquiert la gloire d'un Deſſinateur ſpirituel. Souvent c'eſt par les geſtes les plus naïfs, & par les coups de pinceau les plus légers, donnés ſur les parties du viſage, que ſe manifeſtent les caracteres diſtinctifs des goûts & des dégoûts des hommes.

hommes. Pour cet effet toutes les parties de l'art, dont nous avons déja fait mention, se réunissent pour la perfection de l'ouvrage: la lumiere & la couleur n'y concourront-elles pas pour leur part?

Vainement sépareroit-on les idées dont la liaison est seule capable de porter le tableau jusqu'à la perfection, dont l'exécution séduisante produit le prestige *). *Teniers* peint d'une touche moëleuse les corps de ses villageois, ou, promenant sur la toile une main facile & ferme, il imprime à leur physionomie l'expression vraie de l'ame. Cette fonte des couleurs flatte l'œil, tandis qu'un pinceau maigre ne nous auroit offert qu'un dessin colorié. Des couleurs locales bien choisies complètent l'illusion. Tantôt elles fixent nos regards,

 attirés

*) „J'ai lu avec plaisir le discours prononcé à l'Académie Royale de Peinture de Paris par M. Dandré Bardon, à l'occasion du prix que le Comte de Caylus fonda pour l'expression d'une tête. Voici, si je ne me trompe, ce qu'il dit dans un endroit: „Sans les couleurs bien choi„sies, il n'y a point de véritable expression dans un ta„bleau: sans le clair-obscur, l'expression n'a ni vigueur „ni vivacité, même dans un bas-relief: enfin sans les „repoussoirs & les reveillons, qui jettent du ragoût sur „le tableau, l'expression est fade & insipide dans tous les „ouvrages de l'art." V. *Bibliothek der schönen Wissenschaften, VII Band, 167 Seite.*

attirés par une lumiere d'une belle entente: tantôt des couleurs locales plus douces, nous invitent dans les contrées tranquilles des ombres.

Je crois, mon ami, entendre vos conſeils. — Je vais traiter du coloris, me renfermant à celui qui eſt confié au Deſſinateur, c'eſt à dire, à celui où le pinceau eſt guidé par un deſſin correct, où la touche ſavante offre aux yeux du Connoiſſeur des teintes également vraies, également harmonieuſes. Et quel eſt le Connoiſſeur du coloris? L'ami & le confident de la nature.

LIVRE IV.

LE COLORIS.

SECTION I.

DU CLAIR-OBSCUR OU DE L'HARMONIE DES JOURS ET DES OMBRES, DES CLAIRS ET DES BRUNS.

CHAPITRE XLV.

Du Coloris, de l'intelligence du Clair-obſcur, & de la Lumiere & des Ombres en général.

Si l'Artiſte perdoit de vue la nature décorée de la lumiere & des couleurs, il ſeroit inutile de lui ouvrir un champ, ſur lequel les écoles de Veniſe & des Pays-Bas ont recueilli des beautés infinies. Il me ſemble que les proportions du corps humain nous ſont infiniment plus familieres que les phénomènes de la nature & les veſtiges d'une lumiere bienfaiſante relativement à la Peinture. On a prétendu qu'il eſt beaucoup plus facile de remarquer dans un tableau l'incorrection du deſſin & la dureté des contours, qu'il n'eſt aiſé de porter un œil pénétrant ſur toute l'économie des couleurs dans un chef d'œuvre de Peinture & de diſcerner la nature dans les ouvrages de l'art, afin de ſaiſir les aimables artifices qu'elle emploie pour plaire. Déja

les Grecs, en traitant de la ſcience du coloris, ainſi que nos Modernes, partiſans de l'harmonie du tout-enſemble, ont parlé d'un *Ton*, dont la diſſonance peut détruire les graces d'un beau deſſin. En cherchant ce ton harmonieux dans la nature, nous ne craignons pas de nous égarer.

D'abord le mélange des couleurs du Peintre conduit à ce ton & à cette pompe harmonieuſe des teintes dont ſe pare la nature, ce modele inſtructif de tous les Artiſtes. Enſuite l'adouciſſement de l'éclat dans les parties ſubordonnées du tableau par rapport à la grande loi de l'unité, eſt le ſecond objet des ſoins du Peintre. Ces deux artifices lui ſuggèrent un choix éclairé des couleurs, qu'il emploie pour repréſenter au naturel les figures de ſon tableau, & tout ce qui les entoure. Plus il a l'art de nous tromper, plus nous vantons ſon induſtrie, & nous diſons de lui, qu'il a ſu élever le coloris jusqu'à la magie : dans le temple du goût nous plaçons les *Titien* à côté des *Raphaël*.

C'eſt avec cette eſpèce de généalogie des penſées du Peintre que je vous donne, mon cher ami, le précis de ce qui me reſte encore à diſcuter. Je ſuis prêt à promener avec vous mes regards ſur le ſpectacle raviſſant de la nature. Quelle richeſſe de lumiere, quelle variété de couleurs, quel charme nous offre l'ombre avec ſes clairs ! Clairs, néceſſaires

pour

pour le repos de l'œil & raviſſants par l'aſſemblage de la lumiere réflechie! Remplis de ce principe, nous pouvons non ſeulement ſaiſir dans les objets particuliers les jours & les ombres, mais encore y trouver leur clarté & leur obſcurité eſſentielle. Comment ces parties s'adouciſſent-elles alternativement par rapport au tout-enſemble? Cette queſtion renferme toute la ſcience du clair-obſcur, ou l'intelligence des clairs & des bruns. Les demi-teintes, les reflets, les nuées fuyantes & les autres accidents ſe combinent & ſe traitent reſpectivement pour la chaîne des parties. Pour peu que nous procédions par le moyen de l'expérience, nous trouverons que ces parties nous offrent très-ſouvent des modeles pour cette portion de l'art, de ſorte qu'à cet égard l'Artiſte ne peut guere ſe vanter de ſuppléer la nature. Je ſuppoſe toujours en lui un œil exercé, une ſage économie, un choix raiſonné de ce qu'il peut ſaiſir ſous un angle viſuel.

Si nous nous renfermions dans les limites de cet angle, que de tableaux harmonieux nous offriroit la nature! En vain les ſcenes les plus pittoresques appellent des yeux diſtraits: accoutumés à voltiger d'un objet à l'autre rien ne peut les fixer. Ils voient des arbres, & ils ne voient pas les ombres qu'ils forment; du moins ils ne remarquent pas ces objets comme ils devroient. Des regards avides

voudroient saisir toutes les scences qu'ils parcourent & les renfermer dans un tableau. Tel Artiste passe à côté des richesses pittoresque sans les appercevoir. Puis il se plaint de la pauvreté de la nature; il la corrige, il lui prouve ses torts, &, au-lieu de se plaindre de ses torts réels de lui avoir refusé le don de la voir & de la sentir, il s'endurcit & en conçoit presque de l'orgueil. Le don de bien voir est assurément aussi équivoque chez plusieurs, que l'est chez d'autres le talent de bien lire.

Pour étayer les préceptes, relatifs à l'harmonie de la lumiere & des couleurs, il ne m'importe pas peu de soutenir les prétentions de la nature sur le visuel des Artistes & des Amateurs; & je ne serois pas faché, mon ami, que vous voulussiez bien enviſager cet essai sur le coloris comme une apologie de cette prétention de la nature.

C'est la lumiere qui nous rend les corps visibles, & ce sont les variations de la lumiere qui alterent leur éclat. Les Payſagistes qui se sont le plus familiarisés avec la nature, s'efforcent de représenter les différentes heures du matin, & les gradations du jour sur son déclin. C'est ce que l'on voit dans les tableaux *d'Elzheimer*, de *Thoman*, du *Lorrain*, de *Pynacre* & d'autres. Les quatre parties du jour, dont les vers de Zacharie, nous offrent des tableaux si intéressants, gagnent sous le pinceau d'un grand

Maître,

Maître, ce qu'elle perdent ſous la main d'un Peintre novice dans l'inſpection de la belle nature.

Le ſoleil du matin dore la cime des montagnes; ſes rayons échappés par bandes font ſortir le penchants des côteaux du crépuſcule fuyant. La verdure des boſquets ſe détache pour ainſi dire des vapeurs étendues ſur les bords des eaux. Quand le ſoleil ſe cache derriere les nuages, la lumiere du jour [a], qu'on tient d'abord un peu foible, devient inſenſiblement univerſelle. Avec des rayons moins diſperſés que ceux qui nous annonçoient le matin, le ſoleil embellit les campagnes aux heures de la foirée. Sa lumiere déclinante, joue d'abord autour de la pointe des épis & ſe gliſſe le long de la tige des arbres. L'ombre prolongée trace pour l'œil, ainſi que pour le tableau, des repos entiers [b].

Peu

a On ne parle ici que des heures du jour néceſſaire à l'intelligence des différentes lumieres; on n'a pas voulu entrer dans la ſéchereſſe des diviſions.

a Ce n'eſt que ſous ces rapports qu'on appelle la couleur naturelle des corps, tel que le brun foncé, le gris clair &c. couleur locale. Au fond c'eſt la même choſe. Cependant vouloir expliquer la couleur locale ſans les rapports en queſtion, ſeroit une choſe non ſeulement inſuffiſante, mais encore fauſſe dans la pratique. Car par exemple, lorſqu'à une certaine diſtance la couleur aërienne ſe trouve mêlée avec le brun foncé de la drapperie d'une figure, l'obſcurité de la couleur conſerve bien ſes rapports relativement à un corps clair ſur le même fond; mais

Peu de moment avant le coucher du soleil, cet astre répand sur les objets un éclat que le *Lorrain* même n'a rendu qu'imparfaitement: il colore toujours les choses d'une lumiere très-agréable, lumiere que la clarté d'un flambeau, ou celle d'un autre feu qui brille la nuit peut bien surpasser en rougeur & occasionner des ombres plus tranchantes, mais qu'elle ne peut pas atteindre pour l'agrément. La couleur propre des corps change donc d'apparence, aussi bien d'après la lumiere naturelle prise pour le tableau, que d'après la lumiere artificielle opérée par le mélange des couleurs, ainsi que de ses reflets divers. Ce n'est pas encore assez: au moyen de l'interposition de l'air & des dégrés de distance, le lieu qu'occupe le corps a une double influence sur la détermination des couleurs, & le plus ou le moins d'amitié des couleurs voisines décide le reste.

Nous ne confondrons pas, comme ont fait plusieurs, les clairs & les bruns qui tiennent aux corps, au moyen de leurs couleurs soit naturelles soit factices avec la lumiere même & avec l'ombre.

Les

mais les yeux perdent absolument de vue la couleur brune qui, suivant cette explication, devroit se conserver par tout. D'ailleurs ce seroit une absurdité de recourir à la couleur locale, comme terme de l'art, lorsque la couleur naturelle explique tout le procédé.

c V. le Chapitre XXII.

Les ombres ſont plus fortes ou plus foibles, ſelon le plus ou le moins d'accroiſſement de lumiere : mais elles laiſſent toujours diſcerner une ſorte d'augmentation médiate de lumiere ou, ce qui eſt la même choſe, elles indiquent les traces des reflets divers. L'abſence totale de la lumiere, eſt l'obſcurité. Elle exclut du domaine de la Peinture la viſibilité des objets, par conſéquent elle en exclut auſſi la repréſentation. Par-là vous voyez, mon cher ami, quel cas nous devons faire d'un *Pietro Vecchia* & d'autres Peintres, qui ont affecté de peindre en noir, ſurtout du peuple des imitateurs. Soyons pourtant plus circonſpects dans nos jugements ſur quelques originaux qui ont pouſſé au noir contre l'intention de l'Artiſte ; inférons ſeulement de-là, que le Peintre ne ſauroit apporter trop de précaution dans le choix & l'emploi des couleurs [d].

Connoître cette amitié des couleurs, donner une teinte claire, obſcure ou rompue à chaque objet pour le faire paroître avantageuſement ſelon ſon point de diſtance & pour le détacher de ſon fond ; adoucir, rehauſſer, ou interrompre d'une maniere vraiſemblable l'incidence de la lumiere, le jour qu'on a une fois pris, ou l'ombre qui lui eſt oppoſée : voilà ce qui nous atteſtera l'harmonie de la lumiere & des couleurs, voilà ce qui nous dévoilera

[d] V. Eclairciſſements hiſtoriques &c. p. 125.

lera l'intelligence du clair-obſcur. Le clair-obſcur renferme la lumiere & l'ombre, comme le tout renferme la partie: ce n'eſt que ſous ce tout que j'entens avec de Piles [e] le *Clair-obſcur* dans le ſens le plus étendu. L'art qui, ſuivant les règles de cette ſcience & moyennant le mélange artificiel des teintes, repréſente la couleur naturelle des objets jusqu'à faire illuſion, eſt nommé le *coloris*. Et le coloris eſt la troiſieme partie eſſentielle de la Peinture.

Dans la variation de la lumiere & de l'ombre, la couleur naturelle fondamentale ſe ſoutient, jusqu'à ce qu'enfin elle ſe trouve pour ainſi dire abſorbée par l'interpoſition de l'air & par la relation des diſtances.

Un corps obſcur en vertu de ſa couleur primitive, fortifie ſon obſcurité par l'ombre & paroît toujours obſcur, quoiqu'un peu moins du côté lumineux. C'eſt avec toutes ces variations poſſibles du ſite qu'on appelle dans la peinture la couleur naturelle des corps la couleur locale.

Et reciproquement l'expérience nous apprend, que la couleur claire d'un corps ſe dégage d'elle-même de la région de l'ombre. *Au ſein de nos ſombres forêts, vous voyez briller l'écorce du bouleau frappée des rayons du ſoleil: vous diriez que ſa tige eſt*

e Cours de Peinture &c.

eſt peinte d'une couleur d'argent? dit notre Brockes. Mais auſſi ſans être frappées des rayons du ſoleil, les écorces de ces arbres ſe détachent des ombres les plus fortes par leur couleur naturelle.

Ces deux obſervations peu importantes en apparence, ont une influence auſſi marquée dans l'effet du tableau, que la lumiere & l'ombre. Il en eſt de même des demi-teintes, qui ne méritent pas moins nos recherches.

Quant à la connoiſſance des ombres que projettent les corps ſous une lumiere donnée, nous pouvons l'acquérir par les Eléments de l'Optique & de la Perſpective [f]. C'eſt auſſi ce que de Piles a remarqué pour montrer la différence de l'incidence de la lumiere, & du clair-obſcur. Et cependant il ſemble que quelques Ecrivains françois [g] de nos

[f] La lecture du *Traité de Perſpective où ſont contenus les fondemens de la Peinture du P. Lamy*, préparera l'Eleve à celle de Pozzo.

[g] M. l'Abbé de Marſy, Auteur du *Dictionnaire de Peinture & de Sculpture*, lui donne plus d'étendue & ſe conforme au ſens de de Piles dans ſon Article *Clair-obſcur*. Il ſuppoſe les idées générales des clairs & des bruns, & remarque les lumieres & les ombres comme les guides pour l'ordonnance des parties claires & des parties obſcures. "C'eſt un ſeul mot, dit-il, il répond au *Chiaro-*„*ſcuro* des Italiens. On entend en général par Clair-„obſcur, l'oppoſition & le contraſte des parties claires „& des parties obſcures du tableau. L'Artifice du *Clair-*„*obſcur*

nos jours voudroient reſtreindre la ſignification du *Clair-obſcur*, à ce qui ne forme qu'une partie de ce que nous avons décrit ſous la dénomination de l'intelligence des lumieres & des ombres [h].

C'eſt la différence des choſes & non l'uſage varié des termes qui a le droit de fixer nos idées. Nous ne regardons pas toujours de ſi près dans l'emploi des mots; de ſorte que quand il eſt queſtion d'une lumiere bien tenue dans un tableau, nous donnons à cette expreſſion une ſignification plus étendue, en y comprenant les couleurs locales claires des parties de l'ombre. C'eſt dans ce ſens que nous diſons de quelques tableaux *d'Oſtade* qu'ils ſont d'un beau ton de lumiere. Or ce ton ne ſauroit s'entendre ſans les rapports qu'il a avec les maſſes d'ombres qui lui ſont oppoſées. Mais le Peintre iroit-il fort loin avec toutes ſes belles connoiſſances des lumieres & des ombres, s'il n'aſſignoit pas aux objets, au moyen d'un choix plus entendu, ce ton clair & obſcur, ou cette demi-teinte qui forme la baſe de la lumiere & de l'ombre ou de la demi-teinte d'ombre, & qui par des teintes

„*obſcur* conſiſte à diſtribuer ſçavamment les jours & les „ombres; à les faire contraſter agréablement, à choiſir „une lumiere avantageuſe à placer des grandes maſſes „d'ombres à côté des grandes maſſes de lumieres."

[h] C'eſt auſſi dans ce ſens que nous avons pris ce mot d'une expreſſion ſi étendue au Chapitre XVIII.

teintes réunies répand sur tout le tableau l'effet le plus agréable?

Qui est-ce qui ignore combien les grands Maîtres dans la gravure se sont élevés au-dessus de la simple succession de la lumiere & de l'ombre, & combien ils ont réussi à rendre les différents tons de la couleur par la seule combinaison du blanc & du noir? Les imitations de ces Maîtres, dont la vue nous enchante dans les estampes qui forment l'œuvre de *Rubens*, sont en même tems des imitations des parties claires & des parties obscures par rapport aux couleurs locales qui se trouvent dans chaque original. C'est la couleur locale, & non pas uniquement la lumiere & l'ombre, que néglige le Graveur manqué; c'est l'intelligence de cette sorte de clair-obscur qui forme le mérite des estampes d'un *Vorstermann*, d'un *Pontius*, d'un *Bolswert*, Graveurs dont *Rubens* prenoit plaisir à conduire les travaux. Ces Artistes se sont tellement distingués par leurs productions, que celui qui voudroit écrire une histoire de la gravure, pouroit commencer par ces chefs-d'œuvre une nouvelle époque dans l'art. N'est-il pas bien étrange que dans la Peinture qui renferme la source des couleurs locales, on confonde perpétuellement les notions des couleurs? Il faudra à la fin que le Graveur, qui n'a qu'une couleur pour rendre son expression, donne des leçons de coloris au Peintre.

Quel parti, mon cher ami, prendra votre Artiſte ? Les choſes que nous décompoſons par des idées claires, & que nous caractériſons par des dénominations particulieres, n'exigent pas moins d'être unies dans l'exécution. Je viens de parler de l'union des teintes; en effet l'emploi des lumieres & des ombres, & l'intelligence des couleurs, devroient occuper également l'imagination de l'Artiſte. Ici il cherchera dans la couleur locale qu'il ſuppoſe à volonté, l'accord de la lumiere, ou il tâchera de trouver avec la lumiere & l'ombre des reſſources dans les circonſtances infiniment plus rares où il eſt attaché à une certaine couleur. Là il diſpoſera à ſon gré d'une ombre que la fiction lui a ſuggérée, & dont la nature lui a fourni pour ainſi dire le premier deſſin. D'après ce plan nous allons diſcuter ces objets importants de l'art par quelques exemples.

CHAPITRE XLVI.

De la maniere de rehauſſer & d'adoucir les Lumieres & les Ombres.

Les lumieres & les ombres, les couleurs claires & les couleurs obſcures ſe rehauſſent & s'adouciſſent tour-à-tour pour l'accord de l'enſemble. Tel eſt, mon cher ami, le principe ſur lequel nous continuerons de raiſonner.

L'Artiſte ne peut plus changer la lumiere qu'il a une fois adoptée: mais il peut l'interrompre par le contraſte des corps opaques, toutes les fois qu'il a beſoin d'ombres & qu'il eſt néceſſité de convertir en repos de certains endroits ou de certains grouppes. Qu'il vous ſera facile, partiſan de la vie champêtre, d'éprouver l'état délicieux dans lequel s'eſt trouvé Chaulieu, lorſqu'il fit ces vers:

Quel plaiſir de voir ces troupeaux,
Quand le midi brûle l'herbette,
Rangés autour de la houlette,
Chercher l'ombre ſous ces ormeaux.

Veut-on que les charmes de la Poëſie excitent la Peinture à faire naître en nous le même plaiſir par la magie des couleurs, il faudra que les ormeaux touffus arrêtent dans le tableau les rayons brûlants du ſoleil. Les ſeuls rayons qui auront trouvé un paſſage au moyen de l'agitation des rameaux, peindront

dront l'image des feuilles sur la toison des moutons reposant à l'ombre & répandront à l'entour une lumiere plus tranchante.

Mais lorsque la lumiere large s'approprie l'action principale du tableau, il faut employer avec précaution cette adresse de l'ombre réelle. Dans ce cas on réussit en général beaucoup mieux à modérer la lumiere par des couleurs locales qui bravent même les tons des jours. Une lumiere resserrée peut être étendue par des couleurs locales claires.

La couleur blanche ne sauroit nuire à Io, après sa métamorphose, par rapport à la lumiere capitale dans un tableau. Rien de mieux au contraire, que si les rayons du soleil dorent les cornes de la belle génisse & rehaussent l'éclat du blanc. Mais où est le Peintre qui puisse attrapper autrement cette blancheur lumineuse, que la terre ne lui fournit pas avec le même éclat, qu'en adoucissant les teintes & les nuances, & en modérant les ombres & les reflets? ou pour parler plus modestement, où est le Peintre, qui osera seulement le tenter? Par le vert des arbres touffus il peut adoucir les carnations les moins lumineuses des Nayades, sœurs de cette Amante métamorphosée de Jupiter; & lorsque le Fleuve Inachus [a] sort des roseaux pour présenter de

a V. la Fable XIV. du Livre I. des Métamorphoses d'Ovide. J'ai pris exprès un autre point de cette histoire, que celui que

de l'herbe fraîche à sa fille changée en vache, la couleur tannée du demi-Dieu, concourt merveilleusement à l'harmonie du tableau. Aussi l'algue agitée & le jeune rejeton du peuplier argentin, fournissent à l'Artiste d'agréables reflets, lorsqu'il en a besoin pour varier ses teintes & pour arrondir ses figures. Pour peu que nous donnions carriere à l'imagination, les repos pratiqués dans la profondeur des ombres semblent nous inviter à y chercher la fraîcheur.

Mais sont-ce là les couleurs obscures qui bravent même les tons des jours? L'exemple que vous venez de citer, n'éclaircit pas les couleurs obscures. Et qu'elle est la Nayade, pouroit demander un Poëte, qui ne prît en mauvaise part, si le Peintre s'avisoit de tirer son coloris dans un endroit ombré? J'ai eu tort peut-être d'avoir rapporté un exemple qui renferme un autre précepte. Je veux dire qu'il faut que l'Artiste, sans passer d'une extrémité à l'autre ou sans opposer le brun d'un Iarbas à la blancheur d'une Didon, lorsqu'Enée suffit pour relever sa beauté, sache saisir des oppositions plus douces qui résultent de la simple amitié des couleurs. S'il ne falloit que de ces contrastes, rien ne seroit plus facile que d'opposer l'obscur au

que choisissent ordinairement les Artistes. Un des plus communs est celui où Mercure endort Argus, avec celui où il le tue après l'avoir endormi.

clair. C'eſt un procédé que n'ignorent pas les plats imitateurs de *Rembrant* & de *Huiſman*.

Cependant je ſerai obligé pour convaincre mon ſceptique, de lui montrer les tableaux de *Pierre van Breda*, ou de parcourir avec lui les Peintures des Ecuries de *Wouwermans*. Là je lui ferai voir, que l'Artiſte s'eſt presque toujours gardé d'aſſocier à ſon cheval blanc, oppoſé à la lumiere capitale, des chevaux d'une couleur auſſi briſlante & diſpoſés ſur la même colonne de lumiere. Au contraire un cheval bai-brun ou noir, dont, comme j'ai dit, la couleur brave les tons des jours, un cheval qui n'adoucit que d'une maniere très-tranchante l'incidence de la lumiere principale, enfonceroit trop les parties ombrées du tableau. Un cheval d'une couleur claire placé à côté de ces parties produira, ainſi que l'écorce blanche du bouleau citée dans le chapitre précédent, un effet piquant & fournira les reflets des couleurs. Il réſulte de cette combinaiſon qu'un cheval blanc liera & relevera auſſi heureuſement les grouppes diſpoſés ſur les ſites enfoncés, qu'un cheval pie ou bis-colore placé ſur un plan un peu plus approché, poura lier & relever, par une alternative des couleurs locales obſcures & claires, les parties capitales éclairées d'un côté & ombrées de l'autre. Une attitude raiſonnée, par exemple un cheval qui ſe cabre, eſt capable de ſeconder ce rehaut des couleurs. Un échappé de

lumiere,

umiere, qui frappe la croupe du cheval réveille l'attention & termine quelquefois la ſcene. Je n'ai pas beſoin d'avertir qu'en général les figures que l'ordonnance du tableau rend néceſſaires, peuvent ſuffiſamment contribuer à l'harmonie des tableaux par leurs attitudes ou par leur ajuſtement:

Le ſecret d'ennuyer eſt celui de tout dire,

dit très-bien M. de Voltaire. Mais ce qui paroît ſuperflu au goût rafiné de certains lecteurs, perd ſouvent cette dénomination, quand la palette prend la place du livre dans la main d'un lecteur judicieux qui, loin de ſe laiſſer éblouir par les ſaillies du Poëte que nous venons de citer, continue de lire avec fruit ſon Felibien [b].

Cependant toutes ces deſcriptions ſont aſſez inutiles, ſi l'Artiſte ou l'Amateur ne cherche pas à pouſſer plus loin ſes études. Et qu'y a-t-il de plus capable d'étendre nos connoiſſances, que tant d'excellents tableaux de *Philippe Wouwermans* que nous offrent les galeries de Dreſde & de Caſſel? Le nombre des belles choſes rendant le choix difficile,

b L'Auteur qui conſeille la lecture de Felibien en veut à M. de Voltaire d'avoir dit dans ſon temple du goût:

Surtout fermons le viſage
De Monſieur de Felibien,
Qui nous eſquemment un rien
Dans un fatras de beau langage.

je me contenterai de vous citer un tableau de ce Maître qu'on voit à la galerie de Dresde & qui représente une Ecurie [c]; la lumiere que le Peintre y a introduite, est telle qu'elle semble vouloir l'emporter sur la nature. Je ne peux que décrire ce morceau, tandis que la main savante du Peintre le fait connoître.

Soit que nous promenions nos regards sur *Wouwermans & Ostade* ou sur les Payságistes les plus célèbres, soit que nous les fixions sur les chefs-d'œuvres de *Rubens* ou de *Jordaens*, tous les Artistes qui ont su charmer & séduire les yeux par l'intelligence du clair-obscur, se sont servis plus ou moins de l'artifice des contrastes. Mais je ne sache point de Peintre qui se soit servi des oppositions avec plus de liberté que *Rembrant*, ni qui les ait moins employées pour l'ordinaire sur les devants de ses tableaux que *Teniers*. Aucun Peintre n'a su si bien tirer en avant le premier plan éclairé de sa composition comme ce même *Teniers*. *Rubens*

c Ce morceau se trouvoit autrefois dans le cabinet de la Comtesse de Verrue & forme le No. 15. de l'œuvre de *Wouwermans*, gravée par Moyreau. Bien des Amateurs desireroient sans doute, que les *Dankerts* ou les *Vischers* eussent pu donner ce morceau & y montrer leurs talents dans l'imitation des couleurs locales. Ces Graveurs flamands, ne méritent pas moins d'éloge dans leur genre, que les *Vorstermans*, les *Bolswert* & les *Pontius* dans le leur.

bens & *Jordaens* ont fait tous leurs efforts pour produire des reflets & pour porter jusqu'au transparent les objets qu'offrent les grappes de raisin dans les tableaux de fruit d'un *Jean van Huysum*. Qu'il seroit facile d'appliquer ce principe à tous les objets de la Peinture [a]!

Dans les tableaux de ce grand Peintre de fleurs & de fruit, la grappe bleue accompagnée de la grappe blanche, peut nous donner un exemple de l'opposition & de la variation par rapport à la diversité. Ces riches fruits fournissent des feuilles fraîches diversement colorées pour l'union des parties. Un des plus beaux tableau de ce Maître conservé à Cassel & dénommé les Feuilles de Choux, offre un vert foncé & rompu qui répand un repos dans la composition & fait naître l'admiration du spectateur, lorsqu'il dirige son attention de l'ensemble sur les parties. Un vert plus vif & plus brillant introduit dans d'autres tableaux de cet émule de la belle nature, se marie avec les roses & avec

d J'ai fait mention d'une composition d'un style plus élevé dans le Chapitre XIII. où il m'a fallu entamer cette matiere. J'ai été bien aise de prendre un autre objet d'invention pour chaque exemple, afin de faciliter à quelques lecteurs l'emploi du principe. Outre les tableaux de fleurs & de fruits de *Jean van Huysum*, qui surpassent pour ainsi dire la fraîcheur de la nature, on estime aussi ses payfages. V. ce qui en a été dit au Chap. XXVIII.

d'autres fleurs, donne à chaque bouton une autre nuance & réunit toutes les parties au moyen d'une lumiere dominante. Vous admirez, comment la roſe blanche dans ce tableau, comment le raiſin blanc dans l'autre morceau de ce Maître a reçu la lumiere principale ou ſemble participer de cette lumiere, avec les pêches, fruit capital dans les compoſitions de ce genre.

Or dites-moi, mon ami: les tableaux que je viens de citer ſont-ils éclairés, quant au point principal, d'après d'autres principes que ceux qui ſont pratiqués dans les ouvrages de *Wouwermans*, & n'a-t-il pas fallu que les couleurs locales conſervaſſent de certaines gradations pour l'accord du tout-enſemble, ſoit par rapport aux parties multipliées d'une grande compoſition, ſoit ſouvent par rapport à un ſeul grouppe? La différence accidentelle ne ſupprime pas le point de comparaiſon: & je ne veux pas aller au de là de ce point. La roſe blanche de *van Huyſum* & le cheval blanc de *Wouwerman*, ne ſont dans les tableaux de ces Maîtres que les grains ſaillants, qui reçoivent la plus haute lumiere dans la grappe de raiſin *du Titien*.

Puiſqu'il s'agit d'apprécier la lumiere des grouppes particuliers, je ne puis me diſpenſer de revenir à cette fameuſe grappe.

CHAPITRE XLVII.

Du beau Ton de lumiere d'un Grouppe ſimple & des Parties entieres dans leur liaiſon.

La grappe de raiſin, & même un ſeul grain montre les rapports des maſſes claires & ombrées les unes avec les autres dans leur liaiſon; & les douces demi-teintes accompagnent & arrondiſſent les parties fuyantes du tableau Vous trouvez tout cela, mon ami, dans les grains ſéparés comme dans la grappe entiere, ſeulement avec moins de variété: mais vous ne trouvez pas moins la plus belle ſubordination du côté où la grappe reçoit principalement la lumiere ou l'ombre. La variété réduite à l'unité, & l'effet agréable qu'elle produit pour la vue, eſt devenu aux yeux des critiques un type de toutes les figures aſſemblées dans un grouppe.

Mais ce n'eſt pas ſeulement pour le ton de lumiere, mais auſſi pour l'aſſemblage des figures, ou pour la maniere de les groupper, que l'image de la grappe devint la règle dans l'ordonnance d'une compoſition. D'après ce que j'ai dit au chapitre des grouppes ſur cette partie de l'art, vous vous rappellez encore, ce que le *Titien* a voulu faire entendre par cette comparaiſon judicieuſe, & ce que

de

de Piles a si bien développé dans sa Traduction de du Fresnoy. „Cherchez, dit-il, à placer les om-„bres autour des membres de vos figures. Pour „relever davantage les parties, prenez votre jour si „avantageux, qu'après de grandes lumieres vous „trouviez de grandes ombres. De-là vient que „c'est avec raison que l'on dit du *Titien*, qu'il „n'avoit pas de meilleure règle pour la distribution „des clairs & des bruns que la *Grappe de raisin* [a]."

Consultons par exemple les ouvrages de *Glauber* ou les Payságes du *Poussin:* autant de petits buissons touffus, autant de grappes de raisin. Considérons surtout les bois situés sur des hauteurs: nous voyons que la couronne de chaque arbre relativement à son voisin montre en quelque sorte les tons de lumiere des grains particuliers qui, sans nuire à l'harmonie de l'ensemble, sortent & se détachent de l'ombre des grains voisins fuyants. Effet que produisent les simples gravures d'un *Chatelain*, d'un *Vivarès*, d'un *Woods*, d'un *Wolletts* & d'autres, lorsqu'ils exercent

[a] *Atque ita quaeretur Lux opportuna figuris,*
Ut late infusum Lumen lata Umbra sequatur:
Unde nec imnerito fertur Titianus ubique
Lucis & Umbrarum Normam appellasse Racemum.
Du Fresnoy de Arte Graphica v. 327.

L'on peut consulter encore sur cet objet ce que de Piles dit dans sa remarque sur ce passage de du Fresnoy & dans son Cours de Peinture.

exercent leurs talent ſur les chefs-d'œuvres d'un *Claude* ou d'un *Gaſpre*, à plus forte raiſon la Peinture doit le produire encore plus facilement par l'intelligence des couleurs locales & par les teintes variées des différentes ſortes d'arbres. Conſidérez, mon ami, le feuillage des peupliers qui bordent la petite riviere de votre terre; ſous la même lumiere où ſous le même ombre, il fait variété avec le vert frais du coudrier voiſin, & les teintes du tilleul contraſtent agréablement avec celles du chêne. L'Automne colore encore plus les feuilles, & conduit le Peintre à l'école de la nature. Et combien de fois n'y avez-vous pas envoyé l'Eleve que vous formez?

Eparpillez les grains de la grappe, vous aurez des figures ſans liaiſon: vous aurez une compoſition dans le goût d'un *Tſtramover* [b], où chaque figure perce avec un éclat égal & veut être vue la premiere. Cet Artiſte peignoit bien une grappe de raiſin iſolée: il ne lui a manqué que l'harmonie du tout & de voir dans ſa grappe la règle *du Titien*. Il eſt à préſumer que l'Angleterre lui a deſſillé les yeux & qu'il s'eſt corrigé dans cette partie, puiſque

b Peintre de fruit & de volaille, natif de Tranſilvanie & Eleve d'un aſſez bon Peintre dans ce genre nommé *Bogdani*. Il a demeuré aſſez longtems à Dreſde, d'où il s'eſt rendu en Angleterre.

que ſes tableaux ont trouvé place dans la collection d'un connoiſſeur comme Richard Mead.

Voulez-vous des exemples plus illuſtres? N'exigez pas de ma circonſpection de vous en citer ici. Viſitez les cabinets de l'art, les connoiſſances que vous avez ne me font point craindre que vous preniez le change. Bologne une des villes les plus éclairées de l'Italie où le coloris a toujours été en vigueur, a produit un Peintre d'Hiſtoire, *Joſeph Creſpi* dit *l'Eſpagnol*, Artiſte eſtimable à bien des égards, qui a cherché à donner aux objets graves une certaine ſolennité par des ombres exagérées & exceſſivement noires. C'eſt là ſans contredit pouſſer trop loin l'idéal. L'inconvénient qui en réſulte, c'eſt que les jours qui ſont encore reſtés en quelques parties des carnations, ſe trouvent éparpillés. L'œil du ſpectateur eſt incertain, ſur quel objet il doit ſe porter le premier; & bientôt il remarque qu'à l'exception des têtes qui brillent par leur relief, il lui ſera difficile de diſtinguer quelque choſe. Le *Correge* & ſon tableau de Saint George, l'école des figures arrondies, ou plutôt de tout arrondiſſement & de toute ſaillie, ne deſſilleront jamais les yeux d'un Artiſte imbu de ces principes; parce que ſans doute des modeles inférieurs avoient acquis le droit de les lui fermer. O nature! premiere inſtitutrice! combien de fois n'avons-nous

pas

pas vu le génie s'égarer, lorsqu'il se met au-dessus des loix que tu prescris!

Mais, mon ami, que votre Artiste se mette plutôt au-dessus de toutes les règles que de s'en rendre l'esclave! Je lui abandonnerai même celle du Titien. — Oui, je lui permettrai de négliger, non la chose même, mais la comparaison en question, dès qu'il voudra y trouver plus qu'une comparaison. Que l'ami de la vérité se tienne sur ses gardes contre les règles arbitraires: qu'il ne suive que celles qui dérivent immédiatement de la nature! Sans m'astreindre à une seule comparaison, je viens de vous métamorphoser la grappe de raisin en collines couvertes d'arbrisseaux; ailleurs je vous l'ai représentée en pyramides & en triangles. Et ces touffes de bois que les François appellent bouquets d'arbres, qu'est-ce autre chose qu'une pareille partie isolée? Mais un petit esprit s'arrêtera à la comparaison & renoncera à cette franchise de la nature qui donne la convenance à toutes les parties. Quant aux doutes de Felibien par rapport à une seule grappe, j'y ai répondu à l'article des Grouppes. Que notre comparaison ne prouve qu'en faveur d'un seul grouppe: mais qu'elle prouve aussi en faveur de la permission de raisonner selon les règles de l'analogie. Que celui qui n'est pas capable de tirer une induction de son raisonnement, ait recours à l'image de la Grappe de Calebe, si fameuse

fameuſe dans l'Ecriture. Il y trouvera aſſez de grappes ou de grouppes ſubordonnés pour former un tableau entier. C'eſt dans la ſubordination & dans la liaiſon des maſſes, & non dans les contours extérieurs qu'il faut chercher le point de comparaiſon; & ce que le grouppe particulier exige de ſes parties, la machine entiere du tableau eſt en droit de l'exiger des ſiennes, c'eſt à dire la ſubordination pour l'unité du tout-enſemble.

Dès le commencement de cet ouvrage nous avons recherché les qualités d'un bon tableau, & la nature nous a indiqué la grande maxime de l'unité. Enſuite, pour produire cette unité, nous avons vu qu'il falloit combiner les différentes unités du tems, du lieu & de l'action, ou de la machine du tableau. Et c'eſt de l'artifice d'éclairer toute cette machine d'après les principes ſolides de l'unité qu'il eſt queſtion ici.

Cet artifice conſiſte dans la liaiſon de pluſieurs grouppes: la variété, partie ſi recommandable, piquera ſucceſſivement l'attention de l'eſprit, & fera deſirer le repos de l'œil.

Pour cette fin le ſecours important qu'on tire & de l'intelligence du clair-obſcur & de l'heureuſe diſtribution des objets, eſt réciproque. Les idées du clair-obſcur ſont préſentes à l'Artiſte dès qu'il ſonge à la diſtribution. Son eſprit diſpoſe & peint

les

les objets en même tems. La correſpondance de la choſe ne m'a donc pas permis de parler de l'induſtrie de la diſtribution ſans faire mention de celle des tons de lumiere. Je ne répéterai pas ici ce que j'ai déja diſcuté plus haut *.

L'inégalité des objets dont nous avons auſſi parlé ci-devant, n'a pas moins lieu par rapport à la lumiere. Et votre Artiſte ſait qu'il faut ordonner le clair au brun & réciproquement le brun au clair; il a étudié ſon Laireſſe ſur cet objet &, en faveur de l'importance des recherches, il a paſſé à l'Auteur le diffus de ſon ſtyle. La liaiſon des grouppes, dès qu'il eſt queſtion d'un grouppe, ſuppoſe néceſſairement ſon élévation, autant que le permet la place ſur laquelle il eſt diſpoſé. Cependant il ne faut pas que l'Eleve s'imagine que tout dépende de cette élévation & qu'il ſuffiſe que le Peintre, ſuivant la règle de la grappe en queſtion, ou de la lumiere dominante du milieu de chaque corps rond, faſſe ſortir ce grouppe & fuir les autres parties; il ne faut pas non plus qu'il croye que tout dépende d'un autre cas extraordinaire, c'eſt lorsque le ſite clair du fond veut que les figures du milieu d'un grouppe qui leur eſt oppoſé, ſoient plus obſcures, ou du moins tenues plus fortes que les figures placées aux extrémités. Ce ſont là d'excel-

* Chapitre XXI.

d'excellentes règles générales, lorsqu'elles conduisent à une belle marche d'un tout-enſemble. Il faut que trois choſes concourent mutuellement à cette fin, le mouvement, le ton de lumiere & les couleurs rompues.

Un vêtement flottant, un acceſſoire, un vaſe, la branche d'un arbre, la croupe d'un cheval, chacune de ces parties peut contribuer par une lumiere gliſſante à l'union de la lumiere principale. Donnez du mouvement à la derniere figure d'un grouppe acceſſoire, faites qu'elle montre quelque figure du grouppe capital; le bras étendu de la premiere ſera frappé d'une lumiere gliſſante propre à l'unir avec la lumiere principale. Par ce procédé vous opérez l'accord de la lumiere & du mouvement. Que manque-t-il encore? La couleur locale. Eh bien, pour compléter l'harmonie, la figure du grouppe acceſſoire eſt ajuſtée d'une draperie dont la couleur ſympathique, en favoriſant la lumiere gliſſante, favoriſe auſſi le paſſage de la vue ſur le grouppe capital & ſur la couleur qui y domine, ou plutôt qui y attire les yeux. C'eſt par des liaiſons ſemblables qu'on remplit & qu'on raccorde le champ du tableau, ſoit à l'égard de la lumiere & des couleurs, ſoit par rapport au mouvement harmonieux des figures, & qu'on introduit un certain balancement, un certain équilibre dans toute la compoſition. Cependant pour parvenir à

ce

ce dégré de l'art, il faut des yeux capables de saisir les finesses renfermées dans les chefs-d'œuvres de l'école Flamande.

Les Maîtres de cette école, étant mes modeles, seront aussi mes interprètes. Chez eux nous trouvons réuni pour une seule & unique fin tout ce dont je viens de parler. Je ne ferai pas mention ici des différentes couleurs rompues & des reflets bien ménagés. Une connoissance parfaite des couleurs vous donnera aussi celle des reflets.

Que l'œil s'accoutume à voir ces chefs-d'œuvres pour apprendre à connoître une autre liaison artificielle. Qu'il distingue non seulement les parties claires d'avec les parties obscures d'un tableau: mais encore le clair d'avec le clair & l'obscur d'avec l'obscur. Nous reprendrons cette matiere au chapitre des reflets.

Je ne parle pas de l'opposition du clair au clair dans des figures particulieres, artifice qu'a pratiqué *Antoine Bellucci* [d] dans son tableau de la Vérité découverte par le Tems. Le Peintre, voulant relever la beauté éblouissante du corps de la Vérité s'est servi du linge étendu par la main du Tems pour faire son fond de derriere.

Non, je parle des parties ou des masses entieres. Par exemple un nuage fuyant tient ensemble, par

d V. page 473. ce qui a été dit de ce tableau.

des couleurs amies & sous des ombres légeres, les campagnes de l'automne diversement colorées, le chaume doré & le bled verdoyant qui commence à se lever de terre. Ici l'ombre poura interrompre la lumiere, qui d'ailleurs embrassoit trop de terrein, & s'étendre autant qu'il en sera besoin pour l'avantage de la lumiere capitale. Enfin l'ombre peut procurer au tableau une partie toute aussi nécessaire pour le plan du milieu & ménager à l'œil un repos agréable. La lumiere qui se trouve derriere se retire à proportion & se range vers le lointain. Nous devons tous ces effets au nuage fuyant.

Dans d'autres circonstances il n'est pas moins nécessaire d'étendre la lumiere. Des rayons du soleil qui percent de sombres nuages sont alors à la disposition de l'Artiste, & s'il a besoin de reflets, il arrête ces rayons par des rochers, des montagnes sabloneuses, des masures, où il introduit dans son tableau quelque autre lumiere accessoire. Les licences pittoresques jointes à la nature, sont des traits de génie, ou ce sont des libertés dans le sens le plus vague; les licences poëtiques sans la nature ne passeront jamais pour des beautés. Dans la Peinture les lumieres ou les ombres accidentelles, portent le nom *d'accidents*.

Ces accidents, sans porter préjudice à la lumiere ou à l'ombre principale, servent à seconder successivement une partie & à favoriser la distance d'une

d'une autre. Ils produiront auſſi des réveillons, lorsque l'ombre veut trop dominer & trop cacher de certains objets. Les lumieres ſubordonnées dans les morceaux de nuit, dans les voutes & les percés des entrecolonnements d'un *Neef* ou d'un *Steenwyk*, ainſi que les reflets, nous rameneront aſſez ſouvent aux accidents.

Ce qui nous occupe maintenant ce ſont les petites parties avec leurs variations piquantes. Nos yeux ſont frappés par les parties mobiles éclairées. Dans les tableaux d'un *Adrien van den Velde* ou d'un *Jean Wynants*, ces parties nous attirent par leur clarté ſur le plan ombré du milieu, plan que le troupeau éclairé ſur le devant du tableau, ſemble vouloir reculer & éloigner de nos yeux. Il le recule en effet, mais ſeulement pour le tems que nous mettons à le contempler. Nous remarquons enſuite comment toutes ces petites parties, après avoir ſatisfait à la variété, participent les unes des autres ſous une ombre ou une lumiere générale, & ſe laiſſent ſubordonner volontairement à la lumiere capitale ſuivant les loix de la diſtribution. J'ajouterois volontiers ici les glacis ou la derniere couche des couleurs tranſparentes.

Il n'y aura que l'Artiſte qui ſaura traiter les tons des jours ou l'économie des clairs & des bruns avec toutes les parties compriſes ſous ces dénominations, de capable de combiner les grouppes &

les figures pour le plaiſir des yeux & de les diſtribuer ſur le champ du tableau dans un beau déſordre pittoresque. Sans cette induſtrie le déſordre agréable du Feſtin [e] que les habitans de Benevent donnerent aux ſoldats de Tibérius Gracchus le jour de leur arrivée dans la ville, & que Gracchus fit peindre à ſon retour à Rome, n'a pu être repréſenté ſans offrir à l'œil une confuſion déſagréable.

L'inégalité des objets vient fort bien à l'appui d'un pareil ſujet. C'eſt par l'union des couleurs & par le ſtratagême des jours, qu'*Ambroiſe Frank* & *Jean Breughel* ſurmonterent les difficultés de ce genre. Le tumulte des eſcadrons diſperſés dans les Batailles du *Bourguignon* ou des *Parrocels*, n'eſt pas ſuſceptible de grouppes arrangés. Mais ici un nuage fuyant lie une partie pleine de fracas, & là

[e] *Beneventani omnes turba effuſa, quum obviam ad portas exiſſent, complecti milites, gratulari, vocare in hoſpitium. Apparata convivia omnibus in propatulo aedium fuerant: ad ea invitabant, Gracchumque orabant, ut epulari permitteret militibus. Et Gracchus ita permiſit, in publico epularentur omnes. Ante ſuas quibusque fores prolata omnia. Pileati, aut lana alba velatis capitibus volones epulati ſunt; alii accubantes, alii ſtantes: qui ſimul miniſtrabant, veſcebanturque. Digna res viſa, ut ſimulacrum celebrati ejus diei Gracchus, poſtquam Romam rediit, pingi juberet in aede Libertatis, quam pater ejus in Aventino ex multaticia pecunia faciendam curavit dedicavitque.* Livius L. XXIV. Cap. 16.

& là une fumée bien ménagée en interrompt une autre. Plus loin encore la vapeur, ſe perdant dans les nues, nous voile l'aſpect des murs détruits & des maiſons en proie aux flammes. Quelques échappées du ſoleil entouré de nuages nous découvrent les fuyards. L'ombre d'une bute ſe répand ſur le devant du tableau par deſſus les chevaux renverſés & les Cavaliers étendus, & chaſſe tout en arriere, à l'exception de l'éclat de quelques armures, de quelques caſques ou cuiraſſes.

Si votre imagination eſt fatiguée, mon cher ami, je lui promets du repos dans les tableaux ſuivants. Il eſt des Artiſtes, tels qu'un *van der Meulen* & un *Huchtenbourg* qui, ſans entendre l'intelligence des lumieres & des couleurs ni l'harmonie des tons, n'ont pas laiſſé d'être appellés pour immortaliſer les exploits guerriers. La plus grande compoſition du premier (je ne parle pas de ſes plans réguliers de quelques villes de guerre) ne vous offre qu'un champ également éclairé & vous permet de parcourir toute la ſcene du tableau; mais auſſi la multiplicité des choſes ſous une même lumiere vous empêche de rien diſtinguer, à moins que vous ne paſſiez en revue tous les objets, & cette revue pouroit bien vous ennuyer. Des combattants innombrables,

travaillés avec ſoin
D'un pouce ou deux pour être vus de loin *f*,

 couvrent

f V. le Temple du goût de M. de Voltaire.

couvrent le champ de la compoſition du tableau. Le Peintre au-lieu d'avoir ménagé les ombres, y a prodigué les mêmes tons de lumiere, & ſa compoſition dont le ſujet avoient attiré l'attention de toute une Cour, ſe trouve confinée au bout de quelque tems dans les corridors d'un château; tandis qu'un petit tableau de *Broer* ou de *Michault* [g] dont la richeſſe des parties & l'entente des couleurs aëriennes, ſe maintient dans le droit d'occuper une place diſtinguée dans les cabinets des Connoiſſeurs.

Sans doute il y auroit un bon conſeil à donner aux Peintres, qui laiſſent dominer dans leurs tableaux un rouge de brique, ou un gris monotone. Que ces Artiſtes paſſent à l'école l'un de l'autre: que le partiſan des teintes monotones & griſes, adouciſſe les tableaux de celui qui donne dans la brique par ſes tons ſourds, & que l'ami des teintes rouges & tranchantes par reconnoiſſance releve les compoſitions du premier par des couleurs plus vigoureuſes & plus rompues! Par-là ils s'en trouveront bien tous deux.

g Nous avons parlé de *Broer* & de *Michault* dans le Chapitre XXVIII. p. 380. Ces deux Peintres n'ont point fait de batailles, mais à l'exemple de *Bout* & de *Ferg*, ils ont peint des Fêtes de village & d'autres ſujets, où ils faiſoient entrer un grand nombre de figures qu'ils avoient ſoin de contraſter & d'éclairer avantageuſement. Les connoiſſeurs ne confondront pas *Broer* avec le fameux *Brouwer*. Là je n'avois pas beſoin de mettre en oppoſition des tableaux du premier rang.

CHA-

CHAPITRE XLVIII.

Des Demi-teintes en général.

Quand les yeux ſont ſatisfaits de l'enſemble, ils paſſent à l'examen des parties. Celui qui commenceroit cet examen par les réflexions critiques ſur les parties, affoibliroit le plan du tout.

Tâchons de pénétrer dans les myſteres des Flamands par rapport à l'économie des couleurs & à ce qu'on appelle la magie de leur clair-obſcur. Il eſt agréable de pouvoir ſe rendre compte des plaiſirs qu'on a ſentis. Vous n'attendez pas de moi, mon ami, que je vous dévoile les ſecrets de coucher les couleurs ſur la toile. Quoiqu'il en ſoit, quelle partie le Flamand recommande-t-il le premier ſur ce ſujet? La fonte des couleurs, & un certain glacis ou transparent. Pour juger ces glacis dans les tableaux flamands, il faut que nous ayons ſaiſi les principes des demi-teintes & des reflets. Peut-être toute l'économie des demi-teintes nous donnera le TONON des Grecs. – –

Nous appellons demi-teinte le ton de couleur qui réſulte de deux teintes qui paſſent l'une dans l'autre comme les couleurs de l'arc-en-ciel; & nous donnons ce nom à toute couleur rompue l'une dans l'autre & à toute teinte détachée qui favoriſe les paſſages.

Ce paſſage des couleurs eſt devenu néceſſaire pour la diminution ou pour l'affoibliſſement des couleurs fortes, ſoit dans les jours ſoit dans les ombres, ainſi que dans les cas que je vais indiquer.

On appelle ces demi-teintes, conſidérées comme des diminutions d'une couleur entiere, des *Mezzetintes*, ou, relativement aux couleurs dont elles ſont formées, couleurs rompues: hors ces cas ou les nomme tout ſimplement *Teintes* [a]. Car dans un autre ſens, il faut que preſque toutes les couleurs de la palette que le Peintre emploie dans un tableau ſoient rompues. De-là on dit en mauvaiſe part d'un tableau, qu'il ſent la palette, lorsque les couleurs locales ſont fauſſes ou exagérées, & on dit au contraire en bonne part d'une Peinture qu'elle ne ſent pas la palette, lorsque le Peintre a ſu tirer un tel avantage du mélange des couleurs, qu'il nous offre les objets tels que nous les voyons dans la nature. Les lieux ne changent pas les propriétés des demi-teintes, mais les Littérateurs changent

a Ce terme eſt d'origine gothique ou germaine & a paſſé avec les vainqueurs en Italie & en Eſpagne où le mot de *Tinta* eſt uſité. Nous ne devons pas renoncer aux droits que nous avons ſur ce terme de l'art. Nous trouvons l'origine gothique d'une infinité de mots ſemblables dans les remarques de Jean Peringſkioeld, ſur l'ouvrage de Jean Cochleus, intitulé: *De vita Theoderici Oſtrogotharum Regis.*

gent leurs dénominations. La nuance entre la lumiere & l'ombre, appellée par les uns *demi-teinte d'ombre* & par les autres *couleur mitoyenne*, paroît avoir fait oublier à certains Ecrivains les demi-teintes les plus importantes dans la lumiere, ou l'on diroit qu'ils ne se la sont pas rappellée pour l'explication complette des demi-teintes. Laireſſe donne le nom de *seconde couleur* à la demi-teinte, placée sur la partie claire du côté du contour, procédé qui fait fuir vers les fonds toutes les parties convexes des corps & qui leur donne de la rondeur. Mais combien de fois n'a-t-on pas confondu ces dénominations [b]!

La

b Rien de plus vrai que les remarques faites sur ce sujet par Désargues ou plutôt par son Interprète, Abraham Bosse, lorsqu'il dit: "Les Géométres, & les ouvriers de „plusieurs Arts ne parlent pas souvent un mesme langage, „encore qu'ils soyent en un mesme pays & d'une mesme „nation." V. *Maniere Universelle de M. Desargues pour pratiquer la Perspective par petit-pied, comme le géométral; ensemble les places & proportions des fortes & foibles touches, teintes ou couleurs, par A. Bosse.* (*à Paris 1648. avec figures. in-8vo.*) Cet ouvrage est un des plus importants, & aussi des plus étendus pour la Perspective. Par les Principes de Desargues, Bosse s'est trouvé en état d'enseigner cette science aux Eleves de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture & d'en donner un Abrégé dans son *Traité des pratiques géometrales & perspectives enseignées dans l'Académie Royale &c. à Paris, 1665. in-8vo.*

La muſique nous fournit la fameuſe comparaiſon des *ſemi-tons*, avec cette différence ſeulement, que les tons du coloris, en nous exprimant ſur les rapports reſpectifs des teintes comme les autres nations, ſont infiniment plus rompus.

Nous ne remarquons pas tant ici l'affinité que la chaîne des couleurs qui ſont fondues dans le tableau & qui occaſionnent en même tems la dégradation inſenſible des teintes dans le paſſage, 1) par les limites de l'ombre & de la lumiere, comme une demi-teinte d'ombre, ou 2) par la colonne de lumiere jettée ſur des parties ombrées ou ombragées, & par le mélange des couleurs, comme un reflet, ou 3) par le moyen de la perſpective aërienne & par les loix des tons de dégradation dans toutes les parties fuyantes, éclairées ou ombrées, ou 4) par une lumiere gliſſante [c]. Toutes les demi-teintes d'ombre proprement dites ſe montrent par les demi-teintes: mais non pas réciproquement. Quant aux reflets nous ne pouvons pas à la vérité les

c En conſéquence de ce principe, Teſtelin diviſe la lumiere en quatre ſortes de dégrés, qu'il nomme *Lumiere ſouveraine*, *lumiere gliſſante*, *lumiere diminuée*, & *lumiere réfléchie*. L'on prend ici la lumiere diminuée d'après les loix des tons de dégradation & de la perſpective aërienne: hormis ces cas, la lumiere gliſſante & la lumiere réfléchie ne ſauroient être regardées comme une diminution de la pleine lumiere.

les exclure des ombres: auſſi n'eſt-il queſtion ici que de ceux qui décélent le plus les traces de la lumiere.

Les mots de lumiere, d'ombres & de demi-teintes d'ombre déterminent très-bien les parties capitales des jours & de leurs oppoſitions. Gardons-nous ſeulement d'en exclure l'obſervation réflechie des parties éclairées & leurs gradations particulieres. N'eſt-ce pas la rupture des couleurs les plus légeres qui embellit les ouvrages des Maîtres Flamands? Si cette induſtrie ne fait pas naître la réflexion en nous, ne nous vantons jamais d'entendre l'art du Peintre. Par exemple la lumiere ſouveraine, n'eſt pas la couleur propre de la portion éclairée des carnations. Cette lumiere ſe dégrade dans les parties fuyantes, vers le côté d'où l'on dérive le rayon de lumiere; la couleur naturelle de ce même objet ſe réunit par d'autres couleurs rompues avec la demi-teinte d'ombre diminuée. L'ombre même eſt aſſervie aux plus ou moins d'accroiſſements des reflets. Comment ſans le ſecours des ces nuances réfléchies, un corps ombré pouroit-il ſe détacher d'un fond obſcur?

Si nous trouvons la différence dont nous venons de parler dans les productions de la nature & dans les ouvrages de l'art, nous ne devons pas nous laiſſer dérouter par les Auteurs les plus acrédités, lorsqu'ils reſtreignent la demi-teinte à la demi-teinte

teinte d'ombre. Ces Ecrivains auroient dû s'exprimer avec la circonſpection d'un Felibien & d'un Abbé de Marſy, ou ſuivre un homme, qui a bien écrit ſur l'art il y a plus d'un ſiècle & qui a défini [d] le terme de demi-teinte de maniere qu'il renferme toutes les eſpeces de teintes, tant celles qui ſont ſous la lumiere que celles qui ſont ſous l'ombre.

Je doute du moins qu'un Amateur qui, placé vis-à-vis d'un *Gerard Dow* ou d'un *van der Werf*, & attaché uniquement aux notions ordinaires comprenne un autre Amateur qui, s'extaſiant à la contemplation du même tableau, comme Horace à la vue d'une peinture de *Pauſias*, admireroit certaines fraîcheurs & touches vierges dans les demi-teintes, & exprimeroit le plaiſir qu'il éprouve tantôt par de profonds ſoupirs tantôt par des applaudiſſements éclatants. Le premier cherchera les charmes

d „Teinte & demie Teinte, doivent être entendues de la „diminution de force, ou affoibliſſement d'une couleur „à une autre, tant de celles qui ſont éclairées que des „ombrées & ombragées." Abraham Boſſe, dans l'Avertiſſement qui eſt à la tête des *Sentiments ſur la diſtinction des diverſes manieres de Peinture &c.* explique tous ces termes de l'art & ſe plaint fortement de ceux qui, dès qu'ils ont attrappé quelques mots ſur la Peinture, ſe font paſſer pour connoiſſeur. C'eſt contre cet abus que s'élevent Antoine Coypel, dans ſon Poëme adreſſé à ſon fils, & une infinité d'autres Ecrivains.

charmes de l'art jusque dans les limites de l'ombre, tandis que le second sera enchanté de voir le doux mélange de certaines couleurs rompues dans les tons de lumiere & le jeu agréable de certaines teintes, qui décélent à des yeux exercés l'emploi savant de l'outremer, par exemples dans les airs de tête d'une figure de jeunesse, tournée au jour & detachée du fond aërien. En général ils ont raison tous deux: il n'y a que cette différence, c'est que l'un sait mieux que l'autre, ce que c'est que de placer de la lumiere à côté de la lumiere.

„Bien des Artistes se trompent, dit Laireſſe, „lorsqu'ils s'imaginent que la demi-teinte de lu„miere, couchée vers le contour dans la partie „claire & nommée communément *demi-teinte*, soit „la même teinte que celle qu'on met entre la lu„miere & l'ombre, & qui est connue sous le nom „de demi-teinte d'ombre. C'est une bévue gros„siere de leur part: car la derniere est une teinte „entiere, & la premiere n'est qu'une demi-teinte. „La demi-teinte de lumiere n'est pas si large „que la demi-teinte d'ombre qui, se mêlant jus„qu'à la moitié avec l'ombre, est d'un ton plus „bleu, quoiqu'il y ait des Artistes qui lui don„nent une autre teinte à l'extrêmité du côté „clair, teinte qui ressemble plus à l'ombre qu'à „la couleur du nud."

Il

Il réſulte de la propoſition de Laireſſe qu'il y a deux ſortes de demi-teintes. Quant aux reflets, qui appartiennent auſſi à cette claſſe, nous en parlerons ci-après. La ſeule choſe néceſſaire dans cette manœuvre, c'eſt de comparer les préceptes les plus importants de Laireſſe, avec quelques morceaux achevés de l'art. Il n'y auroit qu'à chercher les teintes, dont parle Laireſſe dans quelque belle figure de jeuneſſe d'un grand coloriſte. Je trouve par exemple ces teintes dans un des portraits de *Manyoki*, où il a rendu la jeuneſſe avec les graces de la belle nature. On trouvera bientôt, que les demi-teintes bleuâtres, que les Peintres intelligents tirent de la couleur artificielle de l'outre-mer, arrondiſſent de la maniere la plus ſuave toutes les parties des carnations tant dans leurs mélanges que dans leurs rehauts. Je ne dirai qu'un mot, touchant la mixtion de l'outre-mer avec le cinabre pour former la demi-teinte d'ombre proprement dite; j'en ai parlé ailleurs *. Les extrémités du corps veulent les premieres être traitées avec ces teintes bleuâtres. Les demi-teintes de cette eſpece, qui nous font appercevoir les objets par l'interméſſion de l'air, trompent agréablement la vue vers le contour de la figure. L'œil, comme je l'ai déja remarqué plus haut, eſt attiré au de là des limites du

* Eclairciſſements hiſtoriques &c. p. 263.

du contour. Se prêtant à l'illuſion, il ſuit ou croit ſuivre la marche de la figure peinte avec la même liberté, qu'il ſuit celle de l'ouvrage arrondi du Sculpteur.

Souvent cette derniere ſorte de demi-teinte dérive en partie du reflet d'un ciel azuré [f]; car les reflets en participant de la lumiere, participent auſſi de la couleur du corps éclairé par la lumiere primitive & communiquent, comme nous le dirons dans le chapitre ſuivant, aux objets ſur leſquels ils font leur projection une couleur qui tient de celle des corps lumineux.

L'Artiſte emprunte ſes demi-teintes des mélanges variés répandus dans la nature. S'il ſait les employer avec prudence, elles montrent bien plus heureuſement que tous les clavecins de couleurs les dégrés des proportions harmoniques. Peut-être que l'ame ſans le ſavoir compte les intervalles, dans l'économie du coloris comme dans celle de la Muſique [g]. Et ce ſont ces proportions qu'on a com-

f Traité de la Peinture, de Leonard de Vinci. Chapitre CCCXXVIII.

g Je crois que ſi la Peinture pouvoit retrouver la clef du ſtratagême d'un *Rubens* & d'un *Oſtade*, elle pouroit ſe paſſer d'un Artiſte qui traiteroit la Peinture comme Michel Carré traita la Muſique. "Ce ſavant, dit M. de „Fontenelle, embraſſa toute la Théorie du ſon. Il négli„geoit la Muſique entant qu'elle eſt la ſource d'un des

comparées, non seulement à cause de ce calcul des couleurs, mais encore à cause de l'harmonie de l'ensemble, aux tons harmoniques de la musique. C'est là sans doute le TONOS, dont parle Pline dans le passage que je rapporte en note [h].

Qu'y a-t-il de plus naturel, que d'envisager les demi-teintes, tantôt d'après les principes de l'harmonie, comme des couleurs artistement rompues, également avantageuses à la liaison des parties & à l'élévation du tout; & que de les juger tantôt d'après la manœuvre mécanique, lorsqu'on a été

„plus grands plaisirs des sens, & s'y attachoit entant „qu'elle demande une infinité de recherches fort épineu„ses.“ — — Dans Leonard de Vinci, Chapitre CVII. l'on trouve des dimensions d'après la Perspective des couleurs. Ce n'est là que la Perspective aërienne, dont j'ai déja fait mention plusieurs fois. Cette Perspective est proprement au coloris, ce que la Perspective linéaire est au dessin. Un œil exercé juge d'abord si le ton de dégradation est bien observé dans une composition; si, dans un portrait par exemple, le côté fuyant du visage avance trop & représente un corps convexe trop saillant, auquel le ciseau du Sculpteur auroit ôté encore bien des choses.

h *Tandem se ars ipsa distinxit, & invenit LUMEN atque UMBRAS, differentia colorum alterna vice sese excitante. Deinde adiectus est SPLENDOR, alius hic, quam LUMEN: quem, quia inter hoc & umbram esset, appellaverunt TONON: commissuras vero colorum & transitus ARMOGEN. L. XXXV. c. 5.*

été satisfait par cette économie du tout, relativement à l'union & à la fonte des teintes voisines ainsi qu'à leur passage réciproque? Ce dernier procédé est donc le second dans l'ordre, & c'est ce que Pline appelle *commissuras colorum, & transitus*, pour expliquer le terme grec ARMOGEN.

Mais par ce milieu entre la lumiere & l'ombre ce grand Ecrivain n'a-t-il voulu parler que de ce qu'on appelle proprement la demi-teinte d'ombre, c'est à dire de la couleur mitoyenne de nos Peintres? Il se peut; mais alors il n'a pas été plus fondé en raison que quelques Auteurs modernes dont j'ai parlé plus haut. Plusieurs Savants ont confondu le clair-obscur, avec la lumiere & l'ombre. Cependant le clair & l'obscur ont des limites plus étendues.

Turnbull rend le *Tonon* par demi-teinte de lumiere, *(Middlelight)*. Pour Durand il s'est mis tellement à son aise avec Pline, qu'il a fondu dans la traduction de son Auteur ses explications particulieres souvent fort heureuses. Quoi qu'il en soit, la nature & l'art expliquent mieux les différentes sortes de demi-teintes, que les écrits de la plupart des Littérateurs.

Supposons donc que le *Tonos* ne soit que la demi-teinte d'ombre: prenons que Pline nous l'ait dit & admettons en preuve ce qui n'est qu'en question.

Mais Pline nous a dit tant de merveilles de l'effet des tableaux de *Zeuxis* & des autres Peintres grecs, qu'il faut, ou que nous révoquions en doute ce qu'il avance à ce ſujet, ou que nous croyions que les Anciens connoiſſoient certainement d'autres artifices de la Peinture & qu'ils y entendoient plus que les jours, les ombres & les demi-teintes d'ombres. Ils auroient indiqué les limites noyées les unes dans les autres des jours & des ombres ou *du penumbram* dans le ſens le plus reſtreint; mais ils n'auroient jamais atteint cette hauteur de l'art, déterminée par le terme de *Tonos*, & expliqué par le mot de *Splendor*.

Pour cet effet il faut que toutes les couleurs mitoyennes, en demi-teintes d'ombres & en reflets, & que tous les ménagements de la lumiere & de l'ombre, ſuivant la couleur aërienne & le ton de la dégradation, ſe prêtent mutuellement de l'appui. Je dis plus: quand toutes les eſpeces de demi-teintes accompagnent la lumiere & l'ombre, les convexités & les concavités, il arrive que les corps ombrés ſe trouvent détachés & élevés par un fond ombragé. Souvent cependant les loix de l'harmonie prévalent contre la chute ordinaire de la lumiere, & demandent les rehauts ſur la partie de relief la plus proche de notre œil [i]. Alors les objets ſortent pour

i Dans les Conférences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture recueillies par Teſtelin, il s'étoit élevé une

pour ainſi dire de la toile, comme dans un tableau d'Apelle, la main d'Aléxandre armée de la foudre de Jupiter [k]. C'eſt alors qu'ils acquiérent cet éclat, cette ſplendeur [l], que les anciens ont tant vanté dans leur *Tonos*.

une conteſtation à l'occaſion d'une tête ſupérieurement bien peinte, ayant la face & les yeux élevés. Quelqu'un de la Compagnie trouva à redire ſur ce que les rehauts du clair étoient au bas de la joue proche du menton, au lieu qu'ils devoient être, ſelon lui, ſur le front, comme l'endroit le plus haut & le plus près de la lumiere. Mais on lui fit obſerver que cette tête étant renverſée en arriere, le menton approchoit plus de l'œil du ſpectateur, & le front s'en éloignoit davantage. — Et voilà: *adjectus eſt ſplendor, alius hic, quam lumen.* — Au moyen d'un globe luiſant on prouva l'aſſertion précédente & on termina la queſtion ſuivante, ſavoir lequel du clair ou du brun eſt plus propre à faire avancer ou reculer les objets? Il fut décidé, que l'éclat des rehauts eſt plus propre à faire mouvoir & avancer les objets que les bruns; mais on demeura d'accord, que l'oppoſition de ces choſes ſe ſert mutuellement pour dégager les parties ſingulieres de leurs fonds.

k De là l'on a dit de *Nicias: Lumen & umbras cuſtodivit, atque ut eminerent e tabulis picturae, maxime curavit.*

l *Splendor* ne peut être que l'effet des rehauts en queſtion dans chaque couleur locale de l'objet. Cet artifice eſt une preuve du bon jugement & du beau faire du Maître, ſoit que cet éclat de rehauts ait pour principe l'incidence ordinaire de la lumiere, ou la cauſe alleguée ci-devant dans la note tirée de Teſtelin. —

Scheffer explique cette ſplendeur par le mot de vigueur, de fraîcheur, ce qui ne peut-être entendu que de cette vivacité qui règne dans un tableau fait avec chaleur & avec fierté.

C'eſt ainſi que *Zeuxis* a pu donner à ſes raiſins le ton de la dégradation, la rondeur & la clarté: c'eſt ainſi que le Flamand laborieux & exercé releve ſes tableaux par la ſuavité de ſes couleurs, par les avantages de ſes glacis & de ſes reflets, & qu'il y introduit ces tons transparents qu'on ne ſauroit trop recommander à tous les Peintres.

CHAPITRE XLIX.

Des Reflets en particulier.

La nature colorie avec grace par la variété des jours & des ombres; mais elle colorie avec plus de grace encore par celle des reflets. C'eſt aux reflets que l'ombre doit ſa clarté & c'eſt aux reflets que notre œil doit ſon illuſion la plus agréable dans les parties ombrées. C'eſt encore par les reflets qu'il ſe répand ſur toutes les ſcenes de la nature & de l'art une douce lumiere, ſouvent plus feconde & plus gracieuſe pour la variété que le rayon de lumiere primitive qui demande impérieuſement notre attention.

Sans les reflets d'un objet éclairé par cette lumiere primitive, ou par quelque muraille blanche, les figures du tableau qui ſont entierement à l'ombre, ne ſeroient guere apperçues de notre œil, & l'ombre qui règne ſur les objets reſſembleroit à la nuit. Plus loin le peuplier tremblotant jette ſon ombre ſur la drapperie d'une figure: ombre accidentelle qui s'oppoſe pour ainſi dire à l'ombre qui domine ſur toute l'étendue du Payſage, tandis que dans le premier cas la lumiere réfléchie ſe tourne vers la lumiere primitive. Un coup d'œil jetté ſur les grands payſages *d'Herman Svanevelt*

gravés à l'eau forte, par lui-même, éclaircira ce que j'avance.

Une circonſtance ſi petite en apparence nous enſeigne d'interrompre d'un côté les parties éclairées par des ombres, & de l'autre d'en emprunter d'agréables reflets pour les objets ombrés; c'eſt à dire, d'oppoſer les clairs aux clairs, & les obſcurs aux obſcurs. Sans cette alternative l'aſpect d'un tableau produiroit ſur nos ſens le même ennui, que la lecture d'un poëme écrit d'un ſtyle proſaïque.

On ne nous a pas inſtruit, ſi certains tableaux compoſés il y a plus de cent ans, ont eu en effet cette vertu ſoporifique. Du moins cela devoit être, s'il eſt vrai, comme dit du Freſnoy, *que la Peinture & la Poëſie ſont deux ſœurs* [a]. Laireſſe [b], pour nous expliquer l'ordonnance du clair au clair, & de l'obſcur à l'obſcur, nous a indiqué quelques Peintres qui ont donné dans ce défaut. Ces Artiſtes qui ont fort bien ſu obſerver la ſucceſſion des parties obſcures & claires les unes derriere les autres, auroient-ils cru ſuperflu de remarquer l'incidence des lumieres & des ombres les unes à côté des autres?

Ce

a *Similis Poeſi*
Sit Pictura.
Du Freſnoy.

b Traité de la Peinture &c. Livre V. Chap. 5.

Ce n'eſt pas d'eux du moins que Ciceron [c], ou plutôt Lucullus, l'un de ſes interlocuteurs, eut dit que les Peintres voyent dans les ombres & dans les clartés élevées une infinité de choſes que nous ne voyons pas. Sans doute un homme tel que Lucius Mummius n'y verra rien. Mais pouvons-nous douter des connoiſſances d'un Ciceron & d'un Lucullus en fait de Peinture? Selon moi, ce paſſage peut très-bien s'adapter aux tableaux de la nature, quoiqu'on l'applique aux connoiſſances des peintures de l'art. Le don de voir & de ſentir les beautés d'une compoſition pittoresque ne peut pas plus être refuſé à un Curieux qui contemple les ouvrages de la nature & qui les compare avec ceux de l'art, qu'à un Artiſte qui joint la théorie à la pratique. Dans chaque touche ſavante il pénètre la cauſe & l'effet, & il voit la nature qui domine agréablement le tout-enſemble.

La contemplation de la nature & de l'art nous devient plus facile & plus agréable, à meſure que nous augmentons nos connoiſſances dans les loix de la réflexion de la lumiere. Les Maîtres dans l'Optique diſent pour cette fin, que l'angle de réflexion eſt égal à l'angle d'incidence. Si ces termes ne ſont pas aſſez familiers à l'Artiſte, il ſaura

c *Quam multa vident pictores in umbris, & in eminentia, quæ nos non videmus! Acad. L. IV. c. 7.*

ce que c'eſt que le rejailliſſement ou le rebondiſſement d'une balle jettée ſur une ſuperficie platte. Lui-même il prie l'Amateur novice qui vient conſidérer ſa compoſition, de ne pas ſe placer trop loin ſur la droite du tableau; car le jour qui frappe la peinture du côté gauche, au-lieu de rendre les objets plus diſtincts, ne porte aux yeux que le luiſant des couleurs. Qu'eſt-ce autre choſe ſinon que l'Artiſte fait ſes remarques dans un cas particulier &, qu'agiſſant avec connoiſſance de cauſe, il établit ces remarques en principes pour tous les cas ſemblables? ſavoir que le rayon de lumiere eſt ſemblable au rebondiſſement de la balle, lorsqu'il forme un angle oblique avec la ſuperficie qu'il frappe &, dans le cas en queſtion, avec le tableau; & que, ſous un angle égal, il rejaillit ſur le côté oppoſé, en tombant d'un corps ſur le ſecond & du ſecond ſur un troiſieme &c.

De plus nous portons nos ſoins ſur la diminution de la lumiere continuée par les reflets, & ſur la communication alternative des couleurs. C'étoit le reflet qui nous avoit enſeigné le mélange du vert réſultant du bleu & du jaune, ainſi que des autres ruptures des couleurs. Le coloriſte voudroit-il méconnoître ſon maître?

D'où viendroit cette teinte dorée dont ſe colorent le matin la cime des montagnes, & le ſoir la ſurface des campagnes, ſi ce n'eſt de la réflexion

de

le l'air raréfié? D'où viendroient ces nuances des ouleurs répandues ſur ces mêmes campagnes, ſi e n'eſt du mélange des différentes teintes des hamps & des prairies avec l'effet des divers reflets ır les objets voiſins? Quelles ſcenes la nature nous ffre de toutes parts! Un coup de jour imprimé ır des nuages, éclaire toute une étendue de pays: os yeux percent dans les profondeurs de ces corps ériens, & la réflexion nous les renvoie ſur le riſtal des eaux.

La même couleur de l'objet qui fournit le reet, appliquée ſur l'objet qui reçoit le reflet, ſe ortifie ſur celui-ci par des éclats de rehauts que art ſait adoucir. Les Graces ſe tenant entrelacées, nt ſuſceptibles de reflets plus piquants que Vénus ule, cherchant Adonis. Faut-il s'étonner que *ubens* ait trouvé des avantages dans les reflets & ns les couleurs les plus éclatantes, lorsqu'on it attention aux ſujets qu'il a traités avec prédiction? C'eſt pour cette raiſon que Leonard de inci veut que le Peintre, curieux d'embellir la rnation, s'aſtreigne à peindre le portrait & le d en général dans une chambre expoſée à l'air, dont les murailles auront été miſes en couleur carnation [d]. On ſait que *Rubens* & quelques autres

[d] V. ſur ces objets les Chapitres XXXVI. & LXXXVI. du Traité de la Peinture de Leonard de Vinci.

autres grands coloriſtes, ſe ſont contentés d'un fond blanc.

Félibien, dans ſes *Entretiens* [e], a très-bien diſcuté les différentes réflexions ſur les corps dont la ſurface eſt polie & ſur ceux où elle eſt matte; il a montré en même tems l'effet des reflets dans l'eau. De-là les Peintres qui ne conſultent pas la nature, tombent dans de grands défauts, lorſqu'ils ſe contentent de repréſenter dans l'eau les apparences des corps qui s'y refletent, ſans ſavoir la raiſon de ces apparences, ni ſans connoître la qualité de ces corps.

Que le témoignage des ſens donne ſon approbation à l'eſprit de recherche: qu'éclairé par les leçons d'un Félibien ou d'un Laireſſe le Peintre deſcende avec le Poëte *dans la vallée mélancolique, où, des maſſes de rochers s'inclinent ſur la ſurface de l'étang, où le peuplier argentin ſe mire dans le criſtal des eaux & ſemble frémir avec l'ombre* [f].

Remplis

e V. Cinquieme Entretien ſur les Vies & les Ouvrages des Peintres &c. A l'ouvrage de Felibien, on peut ajouter le Chapitre VI. du livre intitulé: *Teorica della Pittura, d'Antonio Franchi* (in Lucca 1739.) La lecture de cet ouvrage ne ſauroit être qu'utile à l'Artiſte, quoique l'Auteur s'apéſantiſſe un peu au commencement ſur des objets peu eſſentiels.

f *Zacharïae Tageszeiten.*

Remplis de ces idées réunies, l'Artiſte & l'Amateur cherchent de ces ſcenes de la nature dans les tableaux d'un *Albert Meyering*. Ils y trouvent les préceptes que j'établis touchant les reflets, ſans y rencontrer la ſéchereſſe de mon élocution.

Quant aux reflets agréables ſur le viſage ombré d'une jeune perſonne tournée de côté & liſant une lettre ſur laquelle porte la lumiere de dehors, il eſt facile d'en rendre raiſon. Je parle d'un tableau de *van der Werf*. Dans cette compoſition il falloit que l'eſprit de l'Artiſte pénétrât plus avant dans les rapports des demi-teintes, [le viſage étant éclairé fortement par la blancheur du papier,] qu'il n'auroit eu beſoin de le faire à l'égard d'un corps plus obſcur qui réfléchit moins de rayons de lumiere. Je permets, mon cher ami, à votre imagination de chercher dans cette lettre les choſes les plus agréables, & de trouver ſur la phyſionomie de la jeune perſonne le contentement le plus parfait. Permettez-moi à votre tour, pour éclaircir l'exemple que j'ai cité plus haut, de retrouver ſur ce papier les effets de la muraille blanche dont parle Leonard de Vinci, & de les rencontrer avec des reflets plus forts venant d'une ſurface plus polie; de voir enfin le vêtement du voyageur frappé de ces maſſes de reflets, & ſelon la nature & la couleur de l'étoffe, & ſelon les teintes & les caracteres des belles carnations.

Il

Il eſt auſſi facile d'imaginer les circonſtances pour former les reflets mixtes, qu'il eſt aiſé d'un autre côté d'appercevoir la multiplication des reflets ſur un ſeul objet dans la nature [g].

Rien de plus propre pour expliquer à un Amateur en voyage le procédé de ces reflets mixtes, que le tableau de Califto de *van der Werf* [h]: je ne parle pas de la Nymphe affligée, dont l'expreſſion pouroit être plus noble, je parle de la belle entente de lumieres & d'ombres. Quel charme répandu ſur toute la ſcene, par l'intelligence des reflets & par des clartés communiquées à tous les objets! En contemplant ce morceau précieux on croit ſentir tout ce qu'on ſentiroit, ſi, pendant les ardeurs d'un jour d'Eté, l'on étoit tranſporté dans ces demeures agréables de l'ombre. On y reſpire la fraîcheur. On plaint la pauvre Califto, on la compare à la ſévere Diane & aux autres Nymphes: puis l'œil, oubliant inſenſiblement l'hiſtorique de la compoſition, ſe trouve attiré par le charme des objets champêtres & ſe perd dans les bouquets d'arbres qui bordent la rive, ou bien il ſe plonge avec

g V. Diſſertation de M. Beguelin ſur les Ombres colorées, dans le Tome XXIII. des Mémoires de l'Académie Royale des Sciences & Belles-Lettres de Berlin.

h On voit ce tableau dans le cabinet Electoral de Manheim.

avec eux dans le cryſtal des eaux. Mais pourquoi m'arrêté-je ſi longtems à *van der Werf*? Il eſt des Connoiſſeurs qui dans cet intervalle auroient parcouru cinq tableaux & jugé au moins deux. De ce nombre eſt Liſidor.

Liſidor parle bien: il le ſait, de-là il parle haut & apprécie le mérite des tableaux avec le ton de la déciſion. A la vue d'une de ces compoſitions il hauſſe les épaules; il ne conçoit point pourquoi ces bouquets d'arbres, ces ombres flottantes, répandent des reflets verdoyants ſur les épaules de la Déeſſe en couroux & des Nymphes de ſa ſuite. Qu'en doit-on conclure? Rien, ſinon que Liſidor parle de gorges d'albâtre & de cous de cignes comme un perſonnage de roman. Et c'eſt ce qu'il eſt: dans un roman, Liſidor peut figurer comme un Connoiſſeur.

Les objets obſcurs dévorent les rayons de lumiere, qu'ils doivent renvoyer comme des reflets; ou du moins ils en renvoyent bien moins que les corps teints d'une couleur plus lumineuſe. D'un autre côté les reflets que reçoit un corps clair ne ſont pas ſi ſenſibles, que ceux qui frappent un corps d'une teinte obſcure [i].

D'après

[i] Traité de la Peinture de Leonard de Vinci, Chapitre LXXXVIII.

D'après ces maximes tirées de la nature pittoresque l'Artiſte a la liberté de choiſir ſon ſujet & de diſpoſer ſes objets dans les clairs ou dans les bruns, pour produire le bel effet de ſon tableau. Tout ceci, mon cher ami, ne vous rappelle-t-il pas la combinaiſon néceſſaire des deux idées, renfermées dans ma définition du *clair-obſcur?*

La force inégale de l'ombre ſur les objets qui occupent le même plan, eſt déterminée par le plus ou le moins de projections des reflets que produiſent les corps voiſins. La palette à la main, le Peintre juge pour ſes teintes les dégrés de l'obſcurité qu'il diviſe & qu'il calcule pour ainſi dire à ſon Eleve [a]. Alors l'Artiſte a beſoin d'autres termes, & lui qui ſe contentoit de chercher l'ombre ſous des allées touffues, ne doit remarquer, quand il opere ſur la toile, que celle que lui fourniſſent les arbres & les boſquets qui le garantiſſent immédiatement des rayons du ſoleil; il ne doit ſe trouver lui-même, ainſi que le gazon qu'il foule aux pieds, que dans ce qu'on appelle *l'ombre incidente.* De-là Abraham Boſſe ſe ſervoit des mots d'ombre, & d'ombrage.

On veut que les reflets des objets dans l'eau ſoient tenus plus foible d'une teinte.

Mais

[a] Traité de Peinture de Laireſſe. Livre V. Chap. 2.

Mais il ne me ſuffit pas de poſſéder la théorie des reflets, ni de ſavoir par expérience que lorsqu'un corps reçoit des reflets de différents objets, je puis les modérer dans un endroit par l'oppoſition de certains corps opaques. Il faut encore que je les modere réellement pour produire la vraiſemblance mécanique, en y introduiſant de ces ſortes d'objets; ou il faut que je les indique légérement, lorsque je remarque, par les principes de l'harmonie des tons, que la lumiere reflechiſſante a beſoin d'être adoucie. Sans quoi je reſſemble à un Peintre qui, ſachant que l'art ne peut pas repreſenter la ſplendeur du ſoleil, a ſoin de le couvrir du voile des nuages & n'oublie rien, hormis la petite circonſtance, de rendre dans ſon tableau l'ombre que projecte ce voile ſur les campagnes voiſines; ou je reſſemble à un Artiſte qui, aux heures les plus ardentes du jour, malgré le :

Nunc etiam pecudes umbras & frigora captant,

laiſſe languir de chaleur au ſein même des forêts des troupeaux entiers, parce qu'il ne ſait pas tirer parti des arbres par l'ordonnance des ombres racourcies, ni employer avantageuſement les accidens des nuages.

Dans l'exemple que je viens de citer, il étoit queſtion de tirer parti de certains accidents, que le

Peintre avoit heureuſement imaginés. C'eſt ainſi qu'il faut ſavoir inventer des reflets. Si j'avois à traiter les combats des Grecs & des Troyens & que mon ſujet eut beſoin d'être détaché de ſon fond par les reflets, je ferois rejaillir des rayons de lumiere du bouclier d'Achille pour les répandre ſur Hector placé à l'ombre. – – Mais le bouclier d'Achille n'étoit pas poli, me dit la critique, liſez Homere, Pope & – – La critique a raiſon. Eh bien, que l'Artiſte prenne un bouclier plus poli & d'autres Héros: qu'elle m'accorde ſeulement que le Peintre a le droit de créer des reflets, lorſqu'il a la vraiſemblance pour guide.

Quel Peintre a pris plus de liberté de créer des reflets que *Rubens?* Quel Artiſte a été plus hardi pour la projection de ſes ombres & pour l'effuſion de ſa lumiere qu'il répandoit par torrents que *Rembrant?* Je n'examinerai point, ſi le premier n'a pas pouſſé ſes tranſparents trop loin, & ſi le ſecond n'a pas répandu l'obſcurité jusque ſur ſes ſujets de gaieté. Je ne connois aucun Artiſte capable de tomber dans le défaut du premier, & j'en connois bien peu en état de tomber dans celui du ſecond.

Rembrant, pour attirer la vue ſur ſes reflets, ſe ſervoit de la lumiere particuliere du jour d'après laquelle il faiſoit valoir les objets & les tiroit en

avant

avant. Il n'eſt pas queſtion de ſavoir ſi la lumiere univerſelle produit plus de reflets; il n'eſt queſtion que de ſavoir dans quels endroits ils font le plus grand effet. C'eſt particulierement à l'effet que tire le coloriſte. Comment y réuſſira-t-il? C'eſt en diſpoſant les reflets ſur un champ obſcur, lui diſent la nature & de Vinci. J'ai indiqué dans un petit traité des reflets, ce que m'ont appris la nature & de Vinci [1].

Le Peintre qui traite les ſcenes libres de la nature, n'obſerve pas moins les règles de ces rejailliſſements réciproques; il raſſemble à ſon gré la lumiere dans des limites bien amenées, parce que les accidents lui offrent des ombres & les murailles des reflets. C'eſt pour lui que l'air ſe charge de vapeurs & de brouillards. Que veut-il de plus, s'il a la faculté de penſer? Car il faut que l'Artiſte ſoit penſeur, s'il veut ſe rendre maître de ſon ſujet. La nature docile eſt à ſes ordres: ſecondé par elle, il ordonne & éclaire les objets de ſa compoſition.

Si le reflet ſe montre dans la nature comme une lumiere empruntée & affoiblie, il ne faut pas qu'elle faſſe tort à la lumiere primitive, ni

[1] V. Eclairciſſements hiſtoriques &c. p. 350.

qu'elle affoibliſſe l'ombre. Si les loix de la diſtribution exigent de la ſubordination dans les parties, les mêmes principes demandent auſſi l'adouciſſement des reflets. C'eſt ainſi que la nature & l'art concourent à nous offrir dans les reflets quelque choſe qui tienne des jours & des ombres. Le Peintre produit l'expreſſion de cet effet par une couleur rompue, ou par une teinte compoſée de deux ou de pluſieurs couleurs: j'ai donc été en droit de ranger les reflets parmi les demi-teintes.

LIVRE IV.

SECTION II.

LE COLORIS ET L'EXECUTION EN PARTICULIER.

CHAPITRE L.

Des Teintes en général & des quatre Couleurs des Anciens.

L'amitié des couleurs & la vérité dominante des teintes dans la façon d'opérer, conſtituent le merite du Coloriſte & lui donnent ce titre: juſque là, diſtributeur des jours & des ombres, il n'étoit encore que l'ordonnateur du tableau. Les belles couleurs toutes ſeules ne forment pas le Coloriſte. La nature lui enſeigne l'art de les rompre & ſes préceptes ſont ſimples. Les fleurs montrent l'amitié des couleurs, les reflets offrent le mélange des teintes: l'arc-en-ciel nous préſente les couleurs & les teintes.

Rien ne nous oblige de prendre les ſept couleurs de l'arc-en-ciel, mixtes en apparence, & d'en déduire autant de couleurs ſimples ou de couleurs capitales pour la Peinture. Ces dernieres ſont le jaune, le rouge & le bleu qui, par l'addition du blanc, c'eſt à dire par la couleur d'un corps qui

réfléchit indiſtinctement & avec autant de force que de vivacité tous les rayons de lumiere, prennent une teinte pâle & qui par le mélange du noir ou de la couleur d'un corps qui renvoie très-foiblement tous les rayons de lumiere, prennent une teinte obſcure. De-là quelques Ecrivains ont appellé ces deux teintes couleurs ſympatiques ou reproductives.

L'expérience nous apprend que ces couleurs, avec tous leurs mélanges qui forment enſemble les ſept couleurs de l'arc-en-ciel, ſe trouvent réunies dans le rayon blanc de lumiere. L'Artiſte qui cherche l'occaſion de ſe convaincre de ces expériences des Phyſiciens, trouve les éléments du mélange de ſes couleurs dans les peintures que ſe plaît à faire la nature. Mais avec toutes les expériences des Phyſiciens, la couleur blanche & la couleur noire, tant que le Peintre ne poura pas les produire ſur la palette par le mélange [a], feront-elles moins pour

a C'eſt d'après ce principe qu'on explique les couleurs primitives. L'on peut eſſayer, ainſi qu'a fait le Blon, ſi par le mélange du rouge, du jaune & du bleu, comme couleurs primitives, l'on pouroit produire le noir. Cet Artiſte appelle les couleurs primitives contenues dans les rayons du ſoleil couleurs impalpables, & les couleurs naturelles dont on ſe ſert pour la Peinture, couleurs matérielles. Il ſoutient qu'avec le mélange des premieres on peut produire le blanc & qu'avec le mélange des ſecondes ou aura le noir. Voyez ſur cet objet l'ouvrage de

pour lui des couleurs ſimples ou des couleurs capitales que les trois couleurs primitives en queſtion? Ainſi pour la ſphere de la Peinture je prends ſans difficulté cinq couleurs capitales, dont les changements divers que le Profeſſeur Mayer de Gœttingue a eſſayé de calculer, ſe montent à 819.

Ces ſortes de recherches, mon cher ami, méritent bien de piquer la curioſité de votre Artiſte, étant d'expérience qu'un œil exercé eſt moins ſujet à s'égarer dans l'application. Il eſt certain que la connoiſſance des couleurs terreſtres ou des couleurs factices, ſi elles ſont durables & ſi elles ſympatiſent avec d'autres couleurs, nous enſeignent le plus ou le moins d'uſage que nous en pouvons faire.

C'eſt par l'uſage modéré du ſpalte ou du bitume de Judé, que *Mamjocki* embelliſſoit ſes tableaux,

de M. le Blon, livre devenu rare & imprimé à Londre il y a plus de quarante ans en Anglois & en François. Il a pour titre: *Il Coloritto, ou l'Harmonie du Coloris dans la Peinture, réduite à des principes infaillibles, & une pratique mécanique, avec des Figures imprimées en couleur pour en faciliter l'intelligence. Par Jacques Chriſtophe le Blon: in-quarto, orné de cinq Planches.* Cette ſorte de Gravure a été renouvellée & perfectionnée depuis. Quant à ce qui concerne ce genre, fort utile pour rendre les repréſentations anatomiques & phyſiques, je ſuis aſſez du ſentiment de van Gool, qui ne l'approuve qu'avec beaucoup de reſtrictions. V. *Nederlantſche Schilders en Schildereſſen.* Tom. I.

bleaux, & c'eſt par l'emploi du même ſpalte que *Joſeph Creſpi* préjudicioit aux ſiens. Le premier s'en ſervoit ſurtout dans les drapperies, dans les groſſes peliſſes, mais il ne l'employoit qu'avec ménagement dans les viſages, & il ne le faiſoit que pour répandre une ſorte de ragoût ſur les ſourcils noirs.

L'Ordonnateur connoît par les principes du coloris l'antipathie du bleu & du rouge à côté l'un de l'autre; & ſur ce point il a pour guide la nature dans ſa maniere de colorier les fleurs. Mais rien n'eſt plus ſympathique que le violet qui réſulte du mélange des couleurs analogues. Il n'y a que l'outre-mer & le cinnabre qui réſiſtent à ce mélange. De Piles nous dit, & l'expérience nous le confirme, que ces aſſociations produiſent une couleur terreſtre desagréable. Je dis desagréable, comparativement à l'éclat de chaque couleur ſimple; car elle ne l'eſt pas, ſitôt qu'un habile coloriſte ſait la tempérer & la ſubordonner aux objets. Le ſacrifice de ſa beauté primitive eſt très-bien réparé par la beauté eſſentielle, que la couleur temperée donne aux demi-teintes ſur le viſage & ſur le nud en général. L'outre-mer paroît communiquer cette propriété au cinnabre.

C'eſt dans cette adreſſe que conſiſtoit principalement le mélange des couleurs de *Manyoki* qui ne m'en faiſoit point un myſtere; & l'effet en paroiſ-

ſoit

ſoit dans les demi-teintes d'ombre des carnations. On remarque le même artifice dans les ouvrages d'un *Nogari* & dans ceux des autres bons coloriſtes. C'eſt ſans doute aux mêmes procédés qu'il faut rapporter le trait de Santerre qui, à ce que rapporte M. d'Argenville, ne ſe ſervoit que de cinq couleurs [b] pour faire ſes teintes.

„Mais, me dira-t-on, ſi ce Peintre qui avoit „un coloris vrai & tendre ne ſe ſervoit que de cinq „couleurs pour faire ſes teintes, il avoit donc re„trouvé à peu près le ſecret des anciens qui n'en „employoient que quatre.“

Je ſais à combien de reſtrictions a donné lieu le fameux paſſage [c] concernant le rouge, le jaune, le blanc & le noir de Pline, qui dans d'autres

[b] Ces cinq couleurs étoient l'outre-mer, le maſſico, le gros rouge-brun, du blanc de craie, du noir de Cologne. V. Abrégé de la Vie des plus fameux Peintres. Tome IV.

[c] *Quatuor coloribus ſolis immortalia opera illa fecere, ex albis Melino, ex ſilaceis Attico, & rubris ſinopide Pontica, ex nigris atramento, Apelles, Echion, Melanthius, Nicomachus, clariſſimi pictores, cum tabulae eorum ſingulae oppidorum venirent opibus. Nunc & purpuris in parietes migrantibus, & India conferente fluminum ſuorum limum & draconum & elephantorum ſanie, nulla nobilis pictura eſt. Omnia ergo meliora tunc fuere cum minor copia. XXXV. 7.*

occasions n'a pas laissé de faire mention du bleu [d]. Les yeux bleus de Minerve & le jeu des veines sous une peau délicate, auroient dû nous faire supposer cette couleur, comme le mélange du bleu & du jaune auroit dû nous indiquer le vert, quand même l'on auroit pu révoquer en doute la nécessité de ces couleurs pour représenter une contrée champêtre, ou les soins des Anciens pour porter le coloris à sa perfection. Dans le mélange des couleurs, ainsi que dans tous les arts d'imitation on a été obligé d'abord de tâtonner, avant qu'on ait pu marcher avec sureté.

Il est très-certain, me répondra-t-on, que les Anciens ont connu plus de quatre couleurs: mais il s'agit de savoir si les Artistes, de qui l'on nous dit expressément qu'ils n'employoient que quatre couleurs pour composer leurs immortels ouvrages, se sont servis d'un plus grand nombre de couleurs. La sagesse conduit toujours par le chemin le plus court, & les Anciens guidés par elle suivoient ce chemin.

Il faut, dis-je, prendre ce passage dans son ensemble. Pline choqué de la multiplicité des couleurs, ou de la bigarrure qui régnoit dans la Peinture de son tems, avoit voulu ramener les Artistes,

[d] *Plinius* XXXIII. 11. 12. Les tableaux d'Herculanum prouvent, que les Anciens ont fait usage du vert & du bleu.

tiſtes, par ſes obſervations judicieuſes, à la ſimplicité primitive. Conſidérées ſous ce point de vue, les peintures des beaux ſiècles de la Grece qui exiſtoient de ſon tems, venoient à l'appui de ſes raiſonnements & montroient la ſage modération des anciens Artiſtes par rapport à l'emploi des couleurs. Mais quiconque voudroit trouver, dans les paroles même des Anciens, de fideles mémoires jusqu'au ſiècle de Pline, quiconque voudroit y trouver une déciſion pour toutes les circonſtances, reſſembleroit à ceux qui par la nature de leurs yeux voyent fort bien de loin & fort mal de près. Je ne prens le témoignage des plus grands Artiſtes que pour une indication des couleurs les plus néceſſaires pour peindre les carnations des figures. Je ne le prens enfin que comme la déclaration de *Santerre*, ou comme la réponſe ordinaire des Peintres, qui, interrogés ſur leurs couleurs, nous nomment préférablement celles dont l'expérience leur a fait reconnoître l'utilité. Rarement ils vous nommeront plus de quatre couleurs, ils ſuppriment les autres tels que le blanc & le noir, comme des couleurs qui ſe ſuppoſent d'elles-mêmes, ce qu'ils font peut-être ſans y entendre fineſſe. Et quand ils y mettroient du myſtere, cela ne prouveroit rien contre ma théſe; car ſouvent l'Artiſte, la palette à la main, peint avec un ſi grand feu qu'il ſeroit bien embarraſſé de détailler le mélange de ſes couleurs.

Auſſi

Auſſi de Piles, dans ſes Réflexions ſur les ouvrages du *Giorgion*, dit de ce grand Peintre, qu'il ne ſe ſervoit pour ſes carnations que de quatre couleurs capitales, dont le judicieux mélange faiſoit toute la différence des âges & des ſexes [e].

La dénomination des couleurs ſe fait d'après l'eſſentiel qui eſt le nud dans les tableaux des Grecs [f]. Cela ſuppoſé, nous nous arrêterons aux quatre couleurs indiquées par Pline.

Par exemple le rouge-brun ou quelque autre rouge durable, (j'y ajouterois le cinnabre ſi ſon inſtabilité n'exigeoit pas tant d'adouciſſement) l'ochre, & le blanc de Veniſe ou de Cremnitz, ne ſont-ce pas encore aujourd'hui les mêmes couleurs que le Peintre d'hiſtoire nous indiquera préférablement pour ſes carnations claires? Nous célera-t-il le mélange des feuilles de vigne brûlées, le noir des noyaux de pêches, ou de quelque autre noir pour faire les ombres & les demi-teintes d'ombre? Et voilà les quatre couleurs de Pline. La nature & les principes du coloris nous conduiſent à ce premier éclairciſſement. Mais les Peintres auroient-ils renoncé pour cela à l'emploi des autres couleurs, par exemple à l'ochre foncé, à l'outremer, & à quelques

[e] V. Abrégé de la Vie des Peintres, avec des Réflexions ſur leurs ouvrages, par M. de Piles &c.

[f] *Graeca res eſt nihil velare. Plin. XXXIV. 5.*

quelques autres couleurs propres pour les glacis, ou pour les adouciſſements des teintes [g]? Les Payſagiſtes pour faire leurs ciels & pour rendre le vert, ont-ils jamais pu ſe paſſer de la couleur bleue? L'un eſt douteux, l'autre eſt impoſſible. Au reſte comme il eſt queſtion ici de modération, je voudrois bien auſſi interdire l'emploi immodéré de la couleur blanche qui fait donner tant de Peintres dans la farine.

Cependant l'on permettra auſſi à un Artiſte qui connoît la bonté & l'effet de ſes couleurs d'être indifférent ſur leur nombre, pourvu qu'il puiſſe atteindre au mélange des diverſes couleurs & à l'entente des teintes vierges d'un *Titien*, d'un *van Dyk*, d'un *Gerard Dow*, ou plutôt de la nature elle-même. C'eſt là le nœud qu'il s'agit de défaire; l'Artiſte

g De Piles interprête ce paſſage de Pline d'une autre maniere: il prétend que les anciens n'employoient les quatre couleurs en queſtion que pour préparer les fonds, ſur leſquels ils couchoient enſuite les couleurs qui donnent à un ouvrage de Peinture la fraîcheur, la vivacité & l'ame. — Je ne ſais ſi cette explication feroit beaucoup d'honneur à Pline: il en réſulteroit que ce juge de l'art n'auroit parlé que des couleurs qui compoſent les fonds du tableau, qu'il auroit paſſé ſous ſilence celles qui donnent l'ame à la compoſition, & qu'il auroit cependant attribué à ces couleurs les effets qui ont imprimé le ſceau de l'immortalité aux compoſitions pittoreſques des Anciens.

l'Artiſte en eſt-il venu à bout, nous ne lui chercherons point chicane ſur les moyens qu'il a employés.

Qui eſt-ce qui ne blâmeroit pas les Peintres de portrait, de fruit & de payſage ſi, contents du parti qu'ils tirent de l'uſage de l'ochre, ils s'interdiſoient le jaune de Naples, lorsqu'il eſt décidé que cette couleur conviendroit parfaitement bien au premier pour certaines teintes du viſage & pour les demi-teintes d'ombre du front, au ſecond pour rendre les pêches & les raiſins blancs, & au troiſieme pour faire ſes ciels & ſes lointains? Ces Artiſtes ſe ſeroient-il donnés gratuitement des entraves & auroient-ils cherché leur gloire dans l'emploi de l'ochre, quand même cette couleur garderoit ſa dénomination comme claire ou comme brune, comme brûlée ou non brûlée, pour qu'un Pline moderne inſtruiſe la poſtérité de l'uſage économe des couleurs & qu'il vienne un Commentateur qui, ſans connoître la nature ni l'économie des couleurs, entende fineſſe ſur tout & leur faſſe dire ce qu'il n'ont jamais penſé? C'eſt bien là le cas de cette ſavante ignorance dont parle Montaigne [h]; & ſouvent

h „Il ſe peut dire avec apparence, qu'il y a ignorance „abécédaire, qui va devant la ſcience: une autre doctorale, qui vient après la ſcience: ignorance que la ſcience „fait & engendre, tout ainſi comme elle défait & deſtruit „la premiere." Eſſais de Montaigne. L. I. Chap. 54.

ſouvent un Erudit court risque d'y tomber, lorsqu'il commente d'anciens Ecrivains, & qu'il oublie de ſe familiariſer avec l'art auquel ſe rapporte ſon commentaire.

Mais les objets de la Peinture dont l'Artiſte fait choix, nous conduiſent d'eux-mêmes à des modifications, ſans faire violence à la nature & ſans prêter à l'art de vaines ſubtilités. Le Payſagiſte ne ſe ſert qu'avec circonſpection du cinnabre, dont l'emploi modéré rend des ſervices utiles aux Peintres d'hiſtoire & de portrait. Le vieux *Brand* s'étoit interdit entierement le minium, le ſtil de grain & l'orpin; il ne rejettoit pas tout-à-fait la terre d'ombre, quoique j'aye remarqué que d'autres Payſagiſtes ont pour maxime de n'étaler jamais cette couleur ſur leur palette, à cauſe de ſon peu de ſolidité, & *Manyoki* ne s'en ſervoit jamais. J'ai parlé ailleurs de l'inconvénient qu'il y a d'employer la terre d'ombre dans les demi-teintes & dans les ombres des carnations. Et je ſuis fort tenté de croire que l'obſcurité qui règne dans quelques tableaux de *Michel-Ange de Caravage* [i] doit être attribuée à la terre d'ombre ſujete à pouſſer au noir. Comment concilier autrement cette crudité qu'on remarque dans ſes compoſitions avec cette vérité que ſes contemporains y ont tant louée?

Felibien

i Eclairciſſements hiſtoriques &c. p. 261.

Felibien dit de cet Artiſte qu'il poſſédoit parfaitement l'art de peindre, & qu'il exprimoit heureuſement les objets de la nature qu'il avoit devant les yeux. Il traitoit ſi bien les carnations qu'à cet égard il ſurpaſſoit le *Pouſſin*, infiniment plus noble dans le choix de ſes ſujets.

Pour les parties du nud, l'outremer, l'ochre en général & le brun-rouge commun, ſoutiendroient leur rang parmi les couleurs les plus eſſentielles, ſi la choſe avoit beſoin de modification. *Denner* qui a pouſſé le plus loin le fini des carnations, a cru la lacque qu'il préparoit lui-même indiſpenſable pour rendre ces parties. Mais ce Peintre condamnoit ſans doute l'emploi de la même pâte dans les Artiſtes qui, méconnoiſſant ſur cet article la ſage modération d'un *Manyoki*, décélent par des portraits diſpoſés à noircir que leur talent ſe borne à peindre des viſages gélés. Sans vouloir abuſer de cette métaphore on peut avancer hardiment que la lacque répand toujours un froid de glace ſur les carnations. Vous ſavez, mon ami, ce qu'on entend, lorsqu'on dit qu'un tableau eſt chaud de couleur. Le mieux ſera de réſerver la lacque pour l'embelliſſement des drapperies. Cette épargne ſera plus à ſa place, que quand l'Artiſte emploie par un vil intérêt cette couleur au-lieu de l'outremer qui coute davantage. Inſenſible à la gloire de paſſer pour un heureux coloriſte, il eſt indifférent

aux

aux éloges des vrais connoiſſeurs, & il s'embarraſſe peu de la durée des couleurs pourvu qu'il reçoive un prix conſidérable de ſon travail. Il nous ſera permis de lui rappeller, que c'eſt par l'intelligence de la lumiere, des ombres & des teintes, qu'*Apollodore* a mérité le titre de grand coloriſte. Auſſi l'antiquité a dit de ce Maître que ſes tableaux appelloient le ſpectateur & arrêtoient ſes regards.

Tout Artiſte qui, avec un deſſin correct, néglige l'entente des lumieres & des ombres, l'empâtement du tableau, la fonte des teintes, & qui veut cependant peindre, doit ſe renfermer au talent de Deſſinateur. Ce titre ſera plus glorieux pour lui que celui de Peintre.

C'eſt le coloris, partie auſſi eſſentielle de la Peinture que le deſſin, qui diſtingue le Peintre du Deſſinateur, comme l'art de nuancer un parterre & de conſerver la belle verdure, ainſi que la connoiſſance du clair-obſcur dans les aſſortiments des fleurs, & dans les plants des arbres & des boccages [k], diſtingue proprement le Jardinier de l'Ordo-

k „Les différents arbres nous donnent différentes teintes „de vert. Quoi de plus riant & de plus gracieux, que „de combiner judicieuſement ces teintes, de maniere „que le clair-obſcur y fut presque auſſi exact & auſſi „ſéduiſant que dans un beau tableau? Il faudroit qu'un „Jardi-

l'Ordonateur du jardin. Mais quand le Jardinier auroit tracé lui-même le plan du jardin, quand il y auroit épuisé tout l'art de l'Architecte, s'il a négligé dans son ordonnance une sorte de coloris, s'il laisse appercevoir de tous côtés une verdure triste & monotone, poura-t-il s'excuser sur le peu d'importance de ces objets? Qu'il dessine des plans, mais qu'il se garde de planter.

„Jardinier fût un excellent Peintre, ou du moins qu'il „possédât éminemment cette partie de la Peinture qui „consiste à bien connoître la sympathie des couleurs diffé„rentes, & les différents tons de la même couleur: „alors il assortiroit la verdure de maniere à causer des „surprises, & à nous faire goûter des plaisirs extraordi„naires." Laugier, Essai sur l'Architecture.

CHAPITRE LI.

Supplément à l'Hiſtoire critique du Coloris.

Ce n'eſt point la nature, c'eſt l'incapacité de l'Artiſte de rendre cette même nature dans toute ſa fraîcheur, qui a ſuggéré à quelques Peintres modernes l'artifice d'introduire de l'or dans la Peinture. Le mauvais goût s'applaudiſſoit de cette belle découverte, & en impoſoit au bon goût par l'autorité & par le ton de la déciſion. Les Peintres qui ſont venus depuis, ſurtout les Payſagiſtes, n'ont conſervé de cet ancien uſage de rendre avec de l'or les rayons du ſoleil ſur les feuilles des arbres, que le nom des tons dorés qu'ils employent pour les derniers rehauts de leurs tableaux.

Par la mixtion de l'argent & du bronze les Anciens ont tenté d'exprimer la pâleur d'une Jocaſte expirante, comme ils ont tâché, par le mélange d'autres métaux, de rendre la couleur des draperies [a]. Dans les tems modernes on a donné des

a Edmund Figrelius *de ſtatuis illuſtrium Romanorum* &c. p. 124. cite pluſieurs paſſages, qui prouvent que les Anciens ſe ſervoient du mélange des métaux pour exprimer la couleur du naturel; il rapporte ſurtout d'après Plutarque *Sympoſ. V. 1.* l'exemple de Jocaſte mourante.

éloges à l'imitation des deſſins à deux couleurs [b], que *Daccio Saneſe* a inventés en marbre & que *François di Simone*, autre Sculpteur a heureuſement rendus dans une figure de marbre blanc & gris pour un tombeau [c]. Nouvelle preuve combien on a toujours cru relever l'expreſſion du tout par l'expreſſion de la couleur propre, ou par l'imitation la

b Quand on ſe ſert du papier colorié pour la demi-teinte, & qu'on prend le blanc pour le rehaut de lumiere, & le brun pour l'ombre & pour l'enfoncement de l'ombre, ou aura la ſorte de deſſin qu'on nommoit originairement *Chiaro-ſcuro*, Clair-obſcur. C'eſt par cette dénomination qu'Armenini, L. I. c. 7. p. 34. diſtingue cette maniere de deſſiner des autres manieres: *accio che quelli (lumi) vi appariſcono, prima ſi tinge la carta di qualche colore, il qual non habbia corpo.* C'eſt ainſi que penſe auſſi Borghini dans ſon *Ripoſo L. II. p. 140.*, lorsqu'il explique le Clair-obſcur ou la Griſaille, peinture pratiquée ſur les murs dans la maniere de *Polidore de Caravage*, quoique les galeries, ſurtout celle de Duſſeldorf nous offrent auſſi de très-beaux tableaux de chevalet dans ce genre. C'eſt dans ce dernier ſens que Vaſari, Chap. 25. de ſon Introduction, explique l'une & l'autre maniere. Comme quelques Ecrivains ont étendu la ſignification de ce mot jusqu'aux planches gravées en maniere noire, il ne ſera pas ſuperflu ſans doute de ramener les Lecteurs au ſens primitif des anciens juges de l'art. Voyez ſur cet objet les articles *Clair-obſcur* & *Camayeux* du Dictionnaire portatif de Peinture, de Sculpture & de Gravure, par Dom Pernetti, ouvrage utile aux Artiſtes & aux Amateurs.

c Vaſari, Parte II. p. 255.

la plus approchante de cette couleur. Hiſtorien fidele, je rapporte les révolutions arrivées dans l'empire du goût, ſans les juſtifier. J'avouerai pourtant, qu'accoutumé comme je le ſuis à l'uniformité de couleurs dans les marbres & dans les métaux, je préfererai toujours les ouvrages de Sculpture avec leur couleurs naturelles dans toutes les parties.

Je laiſſe à décider aux Antiquaires ſi les cheveux dorés de quelques ſtatues antiques de marbre ont favoriſé l'illuſion que ſe propoſe l'imitation de la nature. Du moins mon doute s'accorde avec le jugement ſenſé du Connoiſſeur romain au ſujet de l'Aléxandre de *Luſippe*. Je vais raconter ce trait fort connu dans les Annales de l'art.

Néron ayant fait dorer la ſtatue du Conquérant de l'Aſie, enſevélit les graces piquantes de l'art, ſous la peſanteur mauſſade de ce métal. Par la ſuite des tems, on regratta la ſtatue &, malgré les cicatrices qui lui reſterent de cette opération, elle parut infiniment plus précieuſe aux yeux des Connoiſſeurs [d].

Quiconque voudroit examiner ſans partialité la filiation du luxe & de la magnificence mal-entendue, trouveroit l'influence du premier ſouvent utile; mais il remarqueroit que ce luxe allié avec

d Plinius XXXIV. 8.

cette magnificence eſt toujours nuiſible aux arts. Dès-lors les demandes que la nature eſt en droit de faire à l'art, ne ſont plus écoutées; l'Artiſte, en perdant de vue l'eſſence des beaux-arts, ne reçoit l'impulſion que du mauvais goût de ſon ſiècle. Auſſi les Goths, chargés des dépouilles de l'univers, étoient-ils devenus inſenſibles à la noble ſimplicité qui règne dans les ouvrages des Anciens: les yeux éblouis d'une vaine pompe, ils n'avoient garde de renoncer à cette richeſſe arbitraire dont leurs édifices ſont ſurchargés. Tel homme qui ſent le prix de la noble ſimplicité, ſe gardera bien de la recommander & de l'oppoſer au goût dominant qui le fait vivre dans l'oppulence. L'Artiſte qui conſidere une fois plus le lucre que l'honneur perd le ſentiment du beau. Il ſacrifie l'élégance à l'ornement, la ſimplicité à la richeſſe, la nature à la magnificence. Et la nature une fois étouffée, on tombe dans ces écarts non ſeulement dans la Peinture, mais auſſi dans l'ordonnance des jardins [e]. L'or qui

e „Si la richeſſe des bronzes & des marbres, ſi la nature „étouffée, enſevelie ſous un appareil outré de ſymétrie „& de magnificence, ſi le ſingulier, l'extraordinaire, le „guindé, l'empoulé ſont la beauté d'un jardin, Ver„ſailles mérite d'être préferé à tout. Mais jugeons-en „par ſentiment: que trouvons-nous en nous promenant „dans ces ſuperbes jardins? De l'étonnement & de l'admiration d'abord, & bientôt après de la triſteſſe & „de

qui brilloit dans les compoſitions de *Coſimo Roſelli*, faiſoit ſans doute un auſſi bel effet qu'en font aujourd'hui les porcelaines caſſées dans les parterres de quelques uns de nos jardins.

Coſimo Roſelli eut le ſuccès de Pan dans ſon défi avec Apollon.

Par les Peintures qu'il fit dans la Chapelle du Pape Sixte IV, il l'emporta ſur un *Alexandre Boticelli*, un *Dominique Ghirlandi*, un *Luc de Cortone*, un *Pietre Perugin*, qui peignoient en concurrence avec lui dans le même endroit. Inférieur en talent à ces Maîtres, il eut recours à un ſtratagême; connoiſſant le mauvais goût du Pape, il employa dans ſes compoſitions l'azur le plus excellent, qu'il rehauſſa encore par l'éclat de l'or, bien perſuadé que ſes travaux ne ſeroient appréciés que d'après le luſtre & la vivacité des couleurs. Il pouvoit être ſtérile en invention & incorrect de deſſin, mais il n'étoit pas mal-adroit: convaincu de la ſupériorité

„de l'ennui." M. l'Abbé Laugier, Prédicateur du Roi, dans le VI *Chapitre de ſes Eſſais ſur l'Architecture*, diſcute ces exemples d'une ſubordination bleſſée relativement aux jardins où la nature devroit être l'objet principal. Il faut que le bon goût ait encore bien des partiſans dans un pays, où chaque particulier peut dire ſon avis ſur les monuments de l'art; cette liberté qui y règne, eſt un excellent moyen d'empêcher la corruption de faire des progrès.

de ſes concurrents & de l'ignorance de ſes juges, pouvoit-il agir plus prudemment? Borghini qui rapporte auſſi cette hiſtoire, donne à ce Peintre le nom de *ragionevole pittore.*

Cependant je ne croirai point aveuglement le récit d'un Armenini [f] qui raconte amplement l'hiſtoire

f Il quale (Roſelli) per eſſer men buono degli altri in tal' opera, et conoſcendo il ſuo diffetto; fece in modo ch'egli con aſtutia prevalſe à tutti: concioſia che ridotto ch'egli hebbe la ſua iſtoria in freſco al meglio che ſeppe, ſi diſpoſe poi con nuov' arte à ritornarvi ſopra, per il che ſi diede a ricoprirla quaſi tutta con finiſſimi azurri oltramarini, et con belliſſime tacche di grana e con fiammeggianti cenabri, e coſi fece a i verdi, et a gialli, et appreſſo; perche il ſuo aviſo riuſciſſe meglio, diede i lumi ancora a tutta l'iſtoria con oro finiſſimo macinato, e tutto cio ch'egli adoprò in cotal guiſa, lo fece confidatoſi nella poca intelligenza di chi doveva dare il premio, et fare il giudicio qual di eſſe foſſe migliore, et certo ch'egli toccò nel berſaglio: Percioche venuto il giorno, ch'ogni Maeſtro dovea ſcoprir la ſua opera, coſi egli ancora ſcoperſe la ſua, et non ſenza riſa degli altri Maeſtri ſchernendolo molto di coſi vil goffezza; ma andati à veder "quelli, a cui toccova fare il giudizio", et dar la vittoria, col mezzo del predetto premio al più valente: giunti che furono a quella di Coſimo gli azurri, e l'oro, et gli altri fini colori, gli abagliorno gli occhi in un ſubito, talmente, che ne ricevette il premio promeſſo, come miglior maeſtro degli altri, e coſi fù poi commandato à Pietro Perugino et agl' altri, che doveſſero coprir le loro opre di migliori azurri, et le doveſſero toccar con oro, com'era quella di Coſimo, accioche correſpondeſſero

tutte

l'hiſtoire de *Roſelli* & qui prétend que ſi le Pape Jules II, plus connoiſſeur que ſon prédéceſſeur, n'eut pas chargé *Michel-Ange* de couvrir de couleurs terreſtres le plafond de cette chapelle, ce goût dépravé ſe ſeroit perpétué jusqu'au tems de cet Ecrivain. On ſait il eſt vrai que le goût d'un ſeul homme, eſt ſouvent le goût de tout un ſiècle. Mais pour cela il faut des *Spranger*, des *Watteau*, des *Boucher*, & non pas des *Roſelli*.

Quoiqu'il en ſoit, *Michel-Ange* jouit de la gloire d'avoir oppoſé ſes ouvrages mâles à ce goût meſquin & d'avoir expulſé de Rome cette barbarie, ſous laquelle le bon *Perugin* auroit ſuccombé.

tutte in un modo, dove che i poveri Pittori mezzi diſperati, ſi miſero à ingoffir, tutto quel bicono, che vi era dentro di lor mano. E per certo io ſtimo, che ſe non foſſe ſtato il grand lume c'havea la felice memoria di Giulio II. di queſte profeſſioni, à far che foſſe la volta di detta Capella dipinta per mano di Michel Angelo Buonarotti, nel modo, che ſi vede colorita con ſemplice terre, e ſenza oro, ſi terrebbe forſi fin qui il coſtume di far quei fantocci con quei coprimenti, e ritoccamenti di colori, che ſi non detti; ma è certo, ch'egli per quella volta coſi mirabile levò, la benda, ch'era di tenebre piena &c. Veri Precetti della Pittura, p. 126. Cet exemple & le témoignage irrécuſable de l'hiſtoire devroient rendre plus circonſpects dans leurs déciſions ceux qui par leur autorité ſont capables d'étouffer le ſentiment de la nature & d'introduire le goût des petites choſes.

A Veniſe le *Giorgion* pouvoit ſuivre ſon inſtinct pour la nature; moins aſſervi au goût particulier, il pouvoit ſe livrer à ſon génie, devenir le premier coloriſte de ſon tems & préparer les voies au *Titien*.

Les révolutions de l'hiſtoire des arts d'imitation, ſont des mémoires pour celles de l'hiſtoire de l'eſprit humain. Le premier ſentiment de la nature pittoresque, les premiers eſſais de l'Artiſte obſervateur, les pas encore incertains, les obſtacles imprévus, les difficultés vaincues, l'eſſor du génie, & le point de perfection, enfin les nouveaux écarts de ce point ainſi que de la nature, ſe montrent de toutes parts. D'abord des rafinements, enfantés par l'eſprit de ſingularité, ménacent les arts d'une décadence prochaine; enſuite le goût des Amateurs pour les inventions bizarres aſſure pour un tems, aux productions les plus extravagantes un ſuccès presque univerſel. Peut-être cet exemple emprunté de l'hiſtoire de l'art, fera-t-il tirer des inductions & faire des réflexions au Poëte & au Philoſophe; peut-être trouveront-ils, chacun dans ſa ſphere, de quoi confirmer leurs conjectures: des *Roſelli* qui éblouiſſent par des couleurs; des *Bellin* qui offrent des travaux péniblement ſoignés; des *Giorgion* qui, avançant d'un pas de Géant, trouvent la vérité; des *Titien* qui, dociles à la nature, embelliſſent les découvertes des autres.

Lorsque

Lorsque je me repréſente un *Coſimo Roſelli* qui ſort de la nature en jouant avec des couleurs brillantes, je me figure voir les Poëtes latins de notre nation, jouant avec des vers léonins, ou nos Lohenſtein, prodiguant le diamant, le rubis & l'émeraude dans leurs rimes vides de ſens. *Jean Bellin* ouvre les yeux; il voit la nature &, armé d'une patience à toute épreuve, il la copie fidelement. Depuis le tour des cheveux de ſes figures, jusqu'à la tige d'une herbe qui borde le chemin, il veut tout exprimer; & il manque de donner à ſes compoſitions ce velouté apparant, ce poudreux qui couvre la ſuperficie de tous les corps & qui donne aux contours ce moëleux qui nous charme. Il veut montrer plus que la nature ne permet d'appercevoir à une certaine diſtance, & ſes travaux peinés le font tomber dans la dureté [g]. Avec les avantages eſſentiels qu'il poſſédoit dans la partie du coloris, un plus haut dégré de perfection lui auroit couté moins de peines & auroit préſervé ſes tableaux de cette ſéchereſſe qui les dépare.

Le

g *Vero è, che queſta ſopprabbondante diligenza ha cauſato, che col paragone dell' opere de ſuoi derivanti paiono un poco durette, e manco morbide: ma in ogni modo con l'accuratezza ſua, vi ſi vede lo ſpirito nelle Idée, il moto negli attegiamenti, e l'armonioſo concerto nelle Hiſtoire.* Ainſi s'exprime Marcus Boſchini dans l'Avertiſſment de ſon *Ricche Minere.*

Le *Giorgion*, son Eleve, apperçoit ce défaut. Savant observateur de la nature, il porte des regards perçants sur tous les objets; son goût s'agrandit à mesure qu'il avance dans la carriere & qu'il sent la nécessité de mettre les nuances en harmonie. Il connoît les qualités des couleurs, il sait que c'est de leur mélange & de leur emploi que dépend la durée de ses ouvrages. Avec ce soin qui n'avilit point le génie, il commence ses travaux d'une main plus sûre, il prévient les suites qui peuvent dégrader ses tableaux & les faire pousser au noir. Sa touche spirituelle renfermoit ce moëleux qu'on trouve rarement dans les compositions de *Jean Bellin*. Inventeur du beau ton de couleur, le *Giorgion*, à ce soigné insipide & à cette manœuvre seche, apporta toute son attention à la partie du clair-obscur, en traitant savamment les demi-teintes & en donnant du saillant aux objets. Il ne manquoit point de consulter le miroir.

Le *Titien*, son Eleve & son premier imitateur, avoit peut-être besoin d'un génie comme le *Giorgion* pour réveiller les facultés de son ame. Docile à suivre la nature, son esprit tranquille auroit sans doute découvert plus tard ces puissantes ressources qui donnent de la rondeur aux objets & qui les détachent du champ du tableau. Il n'adoptoit pas tous les procédés de son Maître; il croyoit que le mélange libre de ses couleurs étoit quelquefois exagéré.

exagéré. Les limites de la liberté & de l'exagération ſe touchent: le fini & le ſoigné dégénèrent ſouvent en dureté & en ſéchereſſe.

Le *Titien*, en portant ce jugement ſur quelques ouvrages de ſon devancier, n'avoit ſans doute pas tort: mais je l'aurois, moi, ſi je faiſois un crime au génie du *Giorgion* d'une choſe qui dans ſon excès même a été capable d'éclairer un *Titien*.

Peintre de la vérité, le *Titien* étoit digne de rendre la nature & d'atteindre à la perfection de ſon art; il ne ſe pardonnoit rien, il parcouroit ſon eſquiſſe, ou ſes premieres penſées couchées ſur la toile, avec la pénétration d'un ennemi & d'un envieux, pour avoir la ſatisfaction, le tableau fini, de charmer les yeux d'un ami & d'un connoiſſeur. Poëtes, ſoyez des Titien! juges ſéveres de vos propres ouvrages, ne vous pardonnez rien. Mais je laiſſe les Poëtes & je reviens aux Peintres.

Cependant ce *Titien*, cet émule de la nature s'eſt attiré la cenſure par ſon indifférence pour l'Antique & pour le coſtume. Il avoit d'ailleurs un bon goût de deſſin; ſa Vénus couchée, qu'on voit à la galerie de Dreſde, tableau admirable pour le coloris, ne manque pas de correction. En conſidérant cet Artiſte, placé ſur le plus haut dégré de l'art pour le coloris, & en le comparant avec ſes devanciers, voici quels ſeroient à peu près les rapports

rapports dans lesquels il se trouveroit relativement à ses contemporains.

Cosimo Roselli. Sentiment de sa propre foiblesse. Peines prises pour en imposer à l'ignorance & pour donner du brillant à la place de la vérité. Germe du mauvais goût.

Jean Bellin. Sentiment du vrai. Heureuse expression de la vérité. Affectation de montrer tout, au-lieu de tendre à la perfection. Fini exagéré dans les petites choses. Dureté dans le contour & sécheresse dans le pinceau.

Le Giorgion. Génie supérieur. Regards savants jettés sur les objets de la nature & sur l'essence de l'art. Correction de la dureté: fonte des couleurs. Liberté originale même en suivant la nature.

Le Titien. Pénétration dans la nature, comme elle peint les objets, non comme elle excite les passions. Avantages apperçus dans les ouvrages de ses devanciers. Résolution prise de chercher l'expression vraie de la nature en repos & d'être sévere à lui-même. Succès dans ses recherches: la nature rendue avec vérité. Négligence du costume.

Votre Artiste, mon cher ami, trouvera peut-être dans cette analyse une indication pour savoir sous quel point de vue il faut envisager tout ce qu'on

qu'on nous rapporte du caractere distinctif des plus grands Maîtres. L'histoire la plus utile de l'art pour les jeunes Artistes, seroit sans doute celle qui fixeroit l'attention du Lecteur sur les obstacles qui ont empêché tel ou tel Maître d'atteindre le point de perfection; celle qui feroit la dissection & le parallele des qualités & des talents qu'on remarque dans les ouvrages antérieurs.

Dans les ouvrages d'un *André Montegna*, d'un *Pietre Perugin*, d'un *Michel-Ange* & d'un *Raphaël*, vous remarquez les progrès successifs du dessin; dans les compositions d'un *Lanfranc* disciple des *Carraches* vous voyez déja la décadence de cette portion essentielle de l'art. — Sans oublier par rapport à cette partie les productions de quelques Allemands & surtout d'un *Martin Schœn*, après les estampes duquel *Michel-Ange* a dessiné dans sa jeunesse. — C'est par une exécution gracieuse que vous parviendrez à rendre sensibles les dégrés dans l'expression de la grace: mais gardez-vous d'en détruire la vérité par des embellissements hors de saison, sans quoi vous broncherez d'abord & vous tomberez ensuite. Je rapporterai une petite histoire de trois fameux Peintres, que Hooghstraeten[h] nous a con-

h Voyez, *Hooge Schole de Schilderkonst*, dans Houbraken, &c. & voyez aussi la vie des Peintres Flamands, &c. de M. Descamps. T. I. p. 421.

conſervée, & qui mérite l'attention des Artiſtes par rapport à l'invention.

Un jour *Knipberghen*, *van Goyen*, tous deux Payſagiſtes, & *Percellis* Peintre de Marine firent une gageure à qui feroit mieux un tableau dans la journée, & cela en préſence d'autres Artiſtes leurs amis. *Kipberghen* prit une grande toile pour faire ſon payſage. Il ſembloit qu'il prenoit ſur ſa palette des ciels, des lointains, des rochers, des ruiſſeaux & des arbres tous faits, & qu'il ne faiſoit que les appliquer ſur la toile: ce bon tableau fut fini avant le tems. *Van Goyen* prit ſon panneau & ſans deſſiner deſſus, il appliqua partout du clair, du brun plus ou moins, en ſorte qu'on ne ſavoit ce que cela produiroit. Alors on le vit retourner ſur ſes pas; on voyoit ſortir de ce cahos un ciel léger, des lointains, avec des hameux: un reſte de fortification s'offroit ſur le ſecond plan, avec une porte d'eau qui laiſſoit voir près de-là une chute conſidérable, une riviere avec des vaiſſeaux, des batteaux pleins de petites figures; & ſur le devant du tableau, des maſſes larges & ombrées qui donnoient la perfection à ce tableau, heurté avec eſprit & d'une excellente couleur. Mais *Percellis* démonta ceux qui le virent commencer. Il prit ſa palette & ſes pinceaux, & reſta longtems devant ſa toile à réflechir ſur ce qu'il alloit faire; il paroiſſoit que ce Peintre ne finiroit jamais, lorsque tout d'un

coup

coup il commença avec une extrême viteſſe. Il finit ſon tableau pour le tems; c'étoit une Marine qui enleva tous les ſuffrages. Ce tableau étoit produit avec réflexion; l'Auteur l'avoit conçu avant de le faire, pendant que les autres n'avoient penſé qu'en faiſant. Les morceaux de *Kuipberghen* & de *van Goyen* étoit faits avec eſprit & ſe trouvoient plus riches de compoſition; mais le tableau de *Percellis* avoit pour lui toutes les parties, & de plus la vérité d'une étude d'après la nature. Celui-ci ne dût donc l'avantage qu'à la réflexion. Je laiſſe l'application de ce fait aux jeunes Artiſtes: ils en tireront la conſéquence, qu'il faut penſer avant que d'opérer. —

Si je faiſois l'hiſtoire du génie, je commencerois par faire paroître un *Cimabué* & un *Giotto;* mais je ne ferois pas comme Boniface VIII. [i], je ne regarderois pas comme la marque d'un grand eſprit, cet O, ou ce cercle tant vanté en Italie, que le *Giotto* fit d'un ſeul trait & à la pointe du pinceau, & qu'il envoya à ce Pape pour lui donner une idée de ſon ſavoir faire. — Je reviens aux Peintres venitiens.

J'ai

i Baldinucci prouve que ce fait eſt arrivé ſous ce Pape, & non pas ſous Benoît IX, comme le rapporte Vaſari, & après lui Malvaſia.

J'ai tâché, mon cher ami, de donner à votre Artiſte les caracteres diſtinctifs de ces Maîtres. D'après les idées les plus hautes de la perfection de l'art, quelles ſont les parties qu'il cherchera vainement dans leurs ouvrages? L'expreſſion des paſſions; l'élégance du deſſin, & l'union de cette élégance avec le charme du coloris. — C'eſt ainſi que penſoit le *Pontorme*, lorsqu'il fit ſon tableau de Vénus d'après un carton de *Michel-Ange*, exemple que j'ai déja cité plus haut. Mais nous n'avons pas beſoin de nous mettre l'eſprit ſi fort à la gêne.

Il eſt plus naturel que votre Artiſte, à l'exemple du *Tintoret*, doute d'abord, & qu'il prenne ſon parti enſuite. Rien de plus judicieux que ce procédé; il eſt le réſultat d'un jugement ſolide. Cette façon de voir, jointe à d'autres qualités, conſtitueroit les ſuccès des arts. Elle eſt confirmée par l'expérience relativement aux progrès de l'école de Veniſe: peut-être d'un autre côté prouve-t-elle auſſi une infinité d'obſtacles. Ce ſont ces objets qui me fourniront la matiere du chapitre ſuivant.

CHA-

CHAPITRE LII.

Réflexions sur les Coloriſtes relativement à l'Hiſtoire.

Le *Tintoret* peut prétendre à juſte titre à une place diſtinguée dans chaque claſſe de l'Hiſtoire de l'art. Frappé du coloris de ſon Maître jaloux, il vît d'abord qu'il y manquoit encore quelque choſe; il ſentit la néceſſité de combiner la correction du deſſin de *Michel-Ange*, avec la beauté du coloris du *Titien*. De la réunion de ces deux qualités, il ſe forma ce fameux précepte: *Il diſegno di Michel-Angelo, ed il colorito di Tiziano.* En ajoutant *la grazia degli Antichi*, nous ne croyons pas nous éloigner du ſens du *Tintoret*.

Ses compoſitions allument un feu poëtique dans l'ame de l'Artiſte. Chaque trait de ſon pinceau décèle la fécondité de ſon génie. La réputation qu'il s'étoit faite par ſes talents eſt un nouvel aiguillon pour celui qui court la même carriere. Mais le *Tintoret* eſt inégal. Vous ſavez, mon ami, la remarque d'*Annibal Carrache* ſur les ouvrages de ce Peintre: il écrivit à ſon couſin *Louis*, qu'il avoit trouvé le *Tintoret* ſouvent égal au *Titien*, & auſſi ſouvent très-au deſſous de lui-même. Horace dit que le bon Homere ſommeille quelquefois; on peut

dire auſſi que le *Tintoret* s'eſt ſouvent négligé. Tantôt emporté par la fougue de ſon génie, il a donné des mouvements trop violents à ſes figures, tantôt obligé de travailler pour vivre, il a produit des tableaux qui ſe reſſentent de la précipation. De nos jours nous avons vu de bons Artiſtes qui, ſans avoir les mêmes motifs, ſont tombés dans les mêmes défauts : plongés dans un ſommeil léthargique, ils ont mis au jour des ouvrages pleins d'incorrections. Je m'abſtiens d'en rapporter les noms, mais non pas d'avertir les Artiſtes d'éviter les mêmes écueils.

J'ai déja parlé de trois Peintres claſſiques de l'école de Veniſe, du *Giorgion*, du *Titien* & du *Tintoret :* il me reſte à parler d'un quatrieme qui ne laiſſe pas que d'avoir auſſi ſes inégalités, de *Paul Veroneſe*, que la galerie de Dreſde nous fait connoître dans toute ſa force. Dans les ouvrages de ce Maître, la richeſſe de l'ordonnance recommande l'horizon bas ; & l'ordre des plis avec les rehauts & les coups de jour, ouvrent une grande école à ceux qui connoiſſent l'élégance des contours par des études antérieures & qui ont appris la fonte ſéduiſante des couleurs ſur les figures arrondies & gracieuſes du *Corrège*. Ici il faut que l'école de Lombardie, vienne au ſecours de celle de Veniſe : & l'Artiſte allemand qui n'a pas l'eſprit préoccupé, étudie ſes modeles relativement à ſes forces.

Ce

Ce n'eſt pas toujours chez *Paul Veroneſe* qu'il faut chercher ce vaporeux, ce *ſfumato* des Italiens, & encore moins le coſtume. Vous le trouverez dans la maniere ſuave du *Guide;* les touches gracieuſes de ce Maître, en comparaiſon des coups de pinceaux de *Paul Veroneſe* donnés les uns près des autres, ſont des touches dans le ſens le plus propre. J'ajouterois que ces ſortes de touches rendent très-bien les apparences des muſcles & toutes les parties arrondies du corps, ſi cette vérité n'étoit pas déja connue de tous les Peintres.

L'expreſſion du pinceau n'eſt autre choſe que l'expreſſion des membres & des organes du mouvement ſous une peau délicate. Que votre muſcle ſoit indiqué légèrement : que votre contour ſoit coulant comme l'ondulation des eaux! Le relief des touches ſavantes de *Paul Veroneſe* fait ſon effet à une certaine diſtance : c'eſt pour cela que l'Artiſte qui prévoyoit que ſes tableaux ſeroient placés à quelque hauteur, avoit choiſi l'horiſon un peu bas!

Le caractériſtique de l'ordonnance des plis de ce Maître & de l'eſſor de ſes figures portées en l'air, partie dans laquelle le *Correge* s'eſt diſtingué le premier, demande toute notre attention à plus d'un titre.

A cette occaſion l'hiſtoire nous rappelle le mérite d'*Albert Durer*, dont l'ordre des plis avoit

tellement attiré l'attention de *Paul Veroneſe*, ainſi que nous l'avons dit plus haut, qu'il s'étoit attaché à les imiter & à les embellir. Si les plis de *Durer* ſemblent déceler quelquefois le papier ou le linge mouillé, dont quelques Artiſtes ont revêtu leur manequin ou leur modele, on a le plaiſir de voir des plis d'un meilleur goût, des drapperies traitées d'une maniere plus large, dans le bas-relief de métal repréſentant le tombeau de l'Electeur Frederic le ſage à la chapelle du château de Wittenberg. Relativement à cette partie importante de l'art, cet ouvrage de *Pierre Fiſcher* [a] Fondeur célèbre du commencement du ſeizieme ſiècle, mérite une attention particuliere de la part des Artiſtes, & une place diſtinguée dans l'hiſtoire de l'art des Allemands par rapport à l'époque [b]. Je me ſuis trop peu étendu jusqu'ici ſur les drapperies, pour qu'on dût trouver déplacé cette digreſſion ſur l'ordre des plis.

Et ne ſeroit-ce pas une injuſtice envers notre patrie commune ſi, dans l'hiſtoire du coloris, nous paſſions ſous ſilence l'ingénieux *Jean van Eyk* & ſes premiers Eleves; ſi nous négligions de relever le mélange pur des couleurs de *Jean Holbein*, de *Lucas Cranach* [c]

a La vie de cet Artiſte ſe trouve dans Sandrart.

b V. *Antonio Franchi Teorica della Pittura.*

c V. *Eclairciſſements hiſtoriques* &c. p. 139. Et voyez auſſi: *Hiſtoriſch-kritiſche Abhandlung über das Leben und die Kunſt-*

Cranach & de ſon fils. Quant à certains portraits qu'on donne pour être de *Cranach* le pere, l'on me permettra de n'en rien croire & d'y faire quelques objections.

Qu'on examine les tableaux originaux de *Cranach* ſans ſe préoccuper l'eſprit par la ſéchereſſe qui règne dans quelques acceſſoires! On y trouvera des teintes admirables dans les carnations [d]. Une touche pure, qui porte une couleur vierge & qui donne à l'ouvrage une durée capable de braver le tems, renferme tout ce qu'il faut pour exciter l'Artiſte à l'imitation. Les fonds blancs de ces Maîtres dont les avantages ſont reconnus, n'ont pas été non plus négligés par *Rubens* ni par les autres grands coloriſtes. Dans les traits du viſage, dans les pau-

Kunſtwerke des berühmten deutſchen Mahlers, Lucas von Cranach, von Herrn Hofrath Reimer in Aurich. Hamburg und Leipzig 1761. in-8vo. L'on trouvera un extrait raiſonné de cet ouvrage avec des notes critiques de M. Mariette, dans le *Journal Etranger, Août 1762.*

d Dans l'Egliſe de Wieſenbourg à quatre lieues de Wittenberg on voit un tableau qui eſt placé au deſſus du tombeau de Margueritte de Dieſkau, épouſe de Frederic Brand de Lindau & morte en couche en 1568. & qui paroît renfermer toutes les qualités que je viens de donner au pinceau de *Cranach*. Cette peinture, qui ſert d'épitaphe, repréſente une mere mourante qui recommande ſon enfant à ſes plus proches parents. Je crois ce morceau de *Cranach* le jeune.

pieres & la bouche de leurs figures vous remarquez ſouvent une fonte de teintes, une franchiſe de pinceau, que vous cherchez envain dans les ouvrages admirés de tant de Peintres modernes à qui des ſuccès précoces & la poſſibilité de produire beaucoup en peu de tems, a inſpiré une ſécurité dangereuſe.

La ſection de l'œil le plus beau, s'il eſt tranché d'une maniere trop nette, & le contour le plus exact de la bouche, ſi elle n'eſt coloriée que comme les cartes géographiques, ne s'accordent jamais avec cette moleſſe, qui n'eſt le produit que d'un pinceau gras & onctueux. A la fin cette maniere vicieuſe devient dominante, les imitateurs ſe multiplient & le ſuffrage de ces ſortes d'ouvrages eſt l'avant-coureur de la décadence des arts.

Les écoles de Veniſe & de Bologne ſe ſont maintenues longtems. Elles ont eu une ſuite de bons coloriſtes. Le Chevalier *Liberi* appartient à l'école de Veniſe.

Sans doute il ne faut pas prendre à la lettre ce que Baldinucci dit des Peintres venitiens en général *, venus depuis le ſiècle du *Titien*, & *Liberi* mérite bien une exception. Il remarque: „Que ces Ar„tiſtes ont bien donné le caractere de la vérité aux „carnations de leurs tableaux; mais toujours avec „cette

* Dec. II. Sec. IV. p. 187.

„cette différence que leurs carnations, comparées „à celles d'un *Titien*, d'un *Correge* & d'un *Paul „Veroneſe*, conſervent il eſt vrai la couleur de la „chair, au-lieu que les parties nues de ces grands „Maîtres, ſemblent nous mettre ſous les yeux le „naturel même.“ La raiſon de cette différence eſt facile à trouver.

Tout Artiſte qui, au-lieu de procéder comme le *Titien* & de s'efforcer à rendre la nature dans toute ſa vérité, n'étudiera que ce pere de la couleur, reſtera toujours loin de la nature & du *Titien*. Maxime que je crois avoir prouvé dans le Chapitre VIII. C'eſt ſur les rades, c'eſt ſur les côtes de la mer où le ſoleil diſſipe les brouillards, où la vue ſe promene tour-à-tour ſur le ſommet griſâtre des montagnes & ſur la vaſte pleine des eaux, que *Joſeph Vernet* a pu atteindre ces grands effets de la nature qu'on voit dans les ouvrage de *Claude le Lorrain;* mais c'eſt à l'école du *Carrache* qu'il a appris à ſurpaſſer ce fameux Payſagiſte, par des figures d'un deſſin correct & d'un caractere ſpirituel.

L'original du coloris du *Titien* ſe trouve plus ſouvent & du moins plus facilement dans la nature, que l'original de la Vénus de Médicis. Un certain Artiſte & Ecrivain anglois que je ne connois que par la *Bibliotheque britannique*, eſt fort étonné de voir que ſes compatriotes, à portée de contempler la beauté des femmes angloiſes, & la vérité des

tableaux du *Titien* & de *van Dyk*, ayent toujours la fureur de courir en Italie pour y étudier d'après les ſtatues antiques. Nous ſommes bien éloignés de porter la moindre atteinte aux modeles qu'il propoſe à l'imitation des Artiſtes de ſon pays; mais il nous ſemble qu'en cela il a plus ſongé aux avantages du coloris dans les ſimples portraits, qu'aux beautés des formes dans les études académiques d'après l'Antique.

Pour les prérogatives que la nature s'eſt reſervées, Félibien [f] a eu ſoin de les rapporter & de les confirmer par l'expérience. La nature ſeule a le droit de nous conſeiller dans la diſtribution des couleurs. A force égale dans le coloris, celui des Artiſtes qui ſe peint dans ſa tête un objet diſpoſé avec tous les avantages de la lumiere & qui détourne ſon eſprit de tout ce qui pourroit le diſtraire, a un avantage infini ſur celui, qui ne ſe propoſe pour but que l'imitation d'un autre grand Artiſte & qui

[f] V. Entretien V. Voulez-vous d'autres maximes pour juger la nature & pour vous faire ſentir jusqu'à quel point vous pouvez atteindre la rondeur des objets par le coloris, conſultez Leonard de Vinci, Chapitre 341. Cet Ecrivain établit que l'art eſt dans l'impuiſſance de rendre le relief du naturel; mais je crois qu'il peut y ſuppléer par ce *ſfumato*, par ce vaporeux du contour, dont le preſtige eſt tel que vous croyez voir plus qu'il n'y a, & dont on peut dire: *Plus intelligitur, quam pingitur.*

qui ne considere les objets de la nature que sous ce point de vue. Celui-ci cherchera les teintes de *Rubens*, ou de *Rembrant*, mais celui-là tâchera de trouver & de représenter dans les objets le naturel tel qu'il paroît à ses yeux. Je m'étendrai davantage sur ce sujet ci-après.

Les meilleurs tableaux de *Pietro Liberi*, sans nous frapper par cette nature vigoureuse & renforcée d'un *Titien* & d'un *Rubens* [g], nous offrent pour les carnations le naturel dans sa vérité & dans sa beauté. Aussi quelle variété charmante la nature ne nous offre-t-elle pas, non seulement dans les carnations de plusieurs figures, mais encore dans les chairs des membres d'un seul corps! Or si nous nous décidions pour une seule sorte de coloris, ou si nous n'accoutumions nos yeux qu'au mélange des couleurs de tel ou tel Maître, nous nous priverions du plaisir de sentir le beau dans les productions où un autre Artiste auroit été obligé d'observer un coloris de chair, relatif à l'influence du climat. Car on sait que la nature de l'air influe sur la couleur des hommes, & que les habitants des

g Jean Caspar Fuesli, Auteur des Vies des Peintres suisses, croit trouver cette nature renforcée dans les tableaux de *Jean Kupetzky*, Peintre hongrois, mort à Nuremberg en 1740. Je pense qu'on pouroit ajouter à cet Artiste, *Carle Loth*, Peintre originaire de Munich & mort à Venise en 1698.

des climats temperés ſont d'une plus belle conſtitution que ceux qui habitent les zones. La nature a ſingulierement favoriſé la Grece par rapport à la beauté; mais elle n'a pas donné la même couleur aux Grecques & à leurs voiſines. Elien [h], dans ſon diſcours ſur Atalante, nous dit que cette fameuſe beauté étoit fille de Jaſus, & il nous la repréſente un peu brune de peau, tandis qu'Ovide l'appelle fille de Schœnée, & nous la décrit d'une blancheur éblouiſſante. Dans la courſe d'Atalante avec Hippomene, Ovide [i] qui ſe plaît tant à peindre, dit que les cheveux flottants de cette beauté jouoient ſur ſes épaules plus blanches que l'yvoire, & qu'à force de courir il s'étoit répandu ſur ce beau corps un rouge qui formoit la même nuance qu'un voile couleur de pourpre jette ſur un marbre blanc: c'eſt ainſi que le Poëte conduit le Peintre ſur le chemin de la variété. Cette mixtion de rouge & de blanc étoit la couleur favorite de *Pierre Strudel* [k], Artiſte qui mérite l'eſtime des Connoiſſeurs. Cependant une couleur capable d'interrompre l'uniformité des

h Var. hiſt. XIII. c. *i Metam. L. X.*

k V. Eclairciſſements hiſtoriques, p. 168. Dans la deſcription de la galerie de Duſſeldorf on appelle ce Peintre allemand le Chevalier *Strubi*; ou aura peine à le reconnoître ſous cette dénomination. *Strudel* étoit premier Directeur de l'Académie de Peinture de Vienne établie par l'Empereur Joſeph en 1705.

des tons, quand l'Artiſte l'emploie partout comme une couleur favorite, peut conduire à une uniformité oppoſée de tons. C'eſt peut-être là le cas de quelques Bacchanales d'enfants de ce Maître. Quoique rien ne ſoit mieux que ce mélange des teintes pour bien rendre les corps des enfants, il n'eſt pas moins vrai que l'Artiſte en conſultant la nature ſur cet objet, trouvera toujours que ſes tons ſont variés.

C'eſt aux yeux à voir & à ſe décider; mais ſur quels objets faut-il que les yeux ſe portent? Sur les phénomenes de la nature. Faites, mon cher ami, l'application de ce que nous venons de dire à ce que *Simon Vouet* obſervoit avec une attention ſinguliere, à la vérité des reflets, partie que cet Artiſte a très-bien traitée & dans laquelle Laireſſe lui rend juſtice. On a toujours paſſé trop légérement ſur le mérite de ce Peintre françois à l'égard de cette partie; on n'a pas été aſſez attentif à ces effets ſéduiſants que produit le retour de la lumiere.

S'il nous eſt néceſſaire, pour apprécier un tableau, d'avoir une imagination exercée qui offre à notre eſprit des images empruntées de la belle nature, il n'eſt pas moins néceſſaire à l'Artiſte & à l'Amateur d'avoir un jugement ſolide, qui leur faſſe contempler comme un tableau les objets de la nature. Dans ce tableau inſtructif & agréable,

il

il faut obſerver avec une attention particuliere & indépendemment du deſſin, l'incidence de la lumiere & de l'ombre, l'élévation de l'une & l'enfoncement de l'autre, avec le mélange des reflets.

Vous n'aurez pas contemplé longtems les tableaux de la nature, que votre imagination ne vous mette ſous les yeux la reſſemblance de certains objets. Ici vous appercevrez un tableau de converſation *d'Eglon van der Neer*, là une paſtorale de *Karle du Jardin*, ailleurs un payſage du *Bamboche* où des bêtes de ſomme graviſſent une montagne; une fois vous remarquerez des jours griſâtres, comme ceux qu'on voit dans les compoſitions champêtres *d'Agricola* ou de *Jacques Ruiſdael*, une autrefois vous obſerverez après la pluie une couleur aërienne d'un rouge varié, ou des reflets de lumiere au milieu des vapeurs répandues ſur les prairies, comme ceux qu'on voit dans les tableaux de *Breenberg*, de *Schellinks* &c. C'eſt ainſi qu'une ſeule vue dans la campagne, comme j'ai eu occaſion de l'obſerver une fois en compagnie *d'Alexandre Thiele*, nous offre dans l'eſpace de quelques heures vers le déclin du jour les différentes manieres des Payſagiſtes. Ces ſortes d'obſervations nous familiariſent avec les cauſes du mélange des couleurs de ces Maîtres, ainſi qu'avec la nature elle-même. Chercher & découvrir la nature dans la couleur

couleur & réciproquement la couleur dans la nature, eſt un exercice qui procure aux Artiſtes & aux Amateurs une étude auſſi utile qu'amuſante, & qui leur fournit la preuve de la juſteſſe de leur jugement.

Illuſion pour illuſion je crois certainement cette pratique, qui nous fait parcourir ſucceſſivement une galerie de tableaux, plus feconde pour le coloris, que le moyen que propoſe Leonard de Vinci de regarder de vieilles murailles couvertes de pouſſieres pour inventer des payſages. A l'égard de la belle carnation nous apprenons par cette étude à juger plus ſainement de la nature & de ſes imitations, ſelon la lumiere univerſelle & particuliere du jour [1].

Enfin *Rubens* parut & fit briller une nouvelle lumiere. Pour la vigueur du coloris & la nature forte

1 C'eſt d'après ces tons de la lumiere & du coloris qu'on peut examiner les jugements de ceux qui ont pris différents partis par rapport aux deux tableaux de *Nogari* dont j'ai parlé dans mes *Eclairciſſements hiſtoriques*, p. 28.; les uns ſe ſont déclarés partiſans de la couleur ſereine dans le morceau de Vertumne & Pomone, les autres partiſans de la couleur éclatante dans celui de la Charité romaine. Le ſujet du premier morceau eſt gai, & le champ offre un payſage; celui du ſecond eſt triſte, & la ſcene repréſente une priſon, où le Peintre a pu pratiquer des coups de jours plus forts. Ici les tableaux ſont éclairés relativement à leurs ſujets.

forte il fut le *Giorgion* de ſon pays, & pour la majeſté de la compoſition il ſervit de modele à tous les Peintres. Dans le coloris & dans l'expreſſion il avoit pour émule *Janſſens*, *Crayer*, *Gerard Seghers* & *Hondhorſt*. Si nous ne voulons point épouſer un goût excluſif, il ne faut pas paſſer ſous ſilence ces Maîtres, ni ces hommes célèbres ſortis de ſon Ecole, un *van Dyk*, un *Jordaens*, un *Corneille Schutt*. Je penſe qu'il eſt plus utile pour l'art de relever le mérite de ce dernier Artiſte par un tableau gracieux, qui repréſente le triomphe de Flore & qu'on voit à la galerie de Dreſde, que de l'abaiſſer par la répétition de ſa jalouſie inconſidérée contre *Rubens*. Je n'ai rien vu de *Raveſtein* [m], mais d'après

[m] Le Cabinet de M. Winkler renferme un morceau précieux de ce Peintre. C'eſt un tableau de converſation, compoſé de trois figures peintes juſqu'aux genoux & de grandeur naturelle. *Raveſtein* s'eſt peint lui-même, le chapeau ſur la tête & habillé de noir; par ſon action il ſemble dire à ſon fils, qui eſt aſſis à une table d'étude, de quitter les livres pour prendre la palette. Le jeune homme plein d'attention au diſcours de ſon pere, paroît goûter ſes conſeils. Un Eleve placé derriere la figure principale apporte tout ce qu'il faut pour peindre. *Van Dyk* même, venu après *Raveſtein*, n'a jamais ſurpaſſé la vérité de l'expreſſion & la fraîcheur du coloris qu'on remarque dans ce tableau. Ici la beauté des détails eſt bien capable d'attirer les regards de certains Curieux & de leur faire négliger les travaux principaux.

d'après le témoignage authentique de van Gool, ce Maître ainſi que *Langhenjan* & d'autres Artiſtes de l'école de *van Dyk*, mérite l'attention des vrais Connoiſſeurs.

Le fameux tableau de *de Crayer* qui eſt à *Duſſeldorf* & qui repréſente la Vierge aſſiſe ſur un trône, tenant l'enfant Jeſus & pluſieurs Saints l'adorant, ſon Saint Sepulcre qu'on voit à Gand chez M. Schamps, & l'Adoration des Mages de *Langhenjan*, à Roſendael près de Bruxelles, ſont des morceaux capables de faire revenir certains Curieux de leur préventions contre ces Maîtres. Jamais *Rubens* n'a montré plus de vérité, pas même lorsqu'il peignit ſes enfants, que *de Crayer* dans ce monument de ſa force. A Duſſeldorf j'ai été témoin qu'un Artiſte, grand Connoiſſeur du beau, fut frappé à la premiere inſpection du grand tableau de *de Crayer*, & qu'il le jugea être de *Rubens*. Cette petite mépriſe ne faiſoit tort ni au Connoiſſeur, ni à *Rubens*: & l'expreſſion ſubite du ſentiment du beau, répandue ſur la phyſionomie de cet Artiſte, étoit pour moi un ſecond tableau. Dans une ſituation ſemblable il ſuffit de ſentir la beauté du tableau ſans qu'il ſoit beſoin d'en connoître l'Auteur. Qui eſt plus en état, mon cher ami, de nommer les Maîtres que vous? mais celui qui prend cet inſtant pour vous en demander le nom, n'a jamais rien ſenti. Je parle du beau, qui ſeul eſt en droit de

captiver en ſilence notre attention: on nomme les Maîtres d'un rang inférieur & on ſe donne leurs tableaux de main en main. Les Maîtres de *Rubens* ont auſſi compoſé des tableaux, ſurtout des portraits, qui auroient fait honneur à l'Eleve dans ſon meilleur tems. Quelle vigueur de coloris, quelle force d'expreſſion dans les compoſitions de *Gerard Seghers!*

Pourquoi ne nous propoſe-t-on pas plus ſouvent l'étude de ces Maîtres? *Rubens & van Dyk* ſeroient-ils des perſonnages ſymboliques pour les Peintres, comme Ariſtarque en eſt un pour les Critiques? — Il ſe pouroit. Il eſt vrai, en citant les modeles les plus fameux, le Critique ſe rend d'abord intelligible. Mais veut-on par-là circonſcrire des bornes à nos connoiſſances? Ceux qui ne s'arrêtent qu'à conſidérer ces modeles découvrent ſouvent, ou que leurs yeux ſe ſont plus exercés à parcourir de certains livres dans leſquels les Littérateurs citent les plus grands noms pour faire étalage de leurs connoiſſances, qu'à contempler les cabinets de l'art; ou qu'ils voudroient bien faire entendre qu'ils ont véritablement cette fineſſe de tact, cette délicateſſe de goût, qu'ils ne tiennent que de l'écho de ces noms. Un Eleve de *van Dyk* pouroit peut-être les charmer [n], mais, inſtruits du nom

[n] Nous ſuppoſons toujours des tableaux capables de faire honneur à leurs Auteurs: car du reſte rien n'eſt plus vrai

nom du Maître, ils rougiroient du plaisir qu'ils auroient éprouvé. Plaignons-les.

Au-milieu de ces astres de l'école de *Rubens*, *Rembrant* paroît comme une comète qui a son propre mouvement. Il est des Amateurs qui, pour observer son cours, épuisent une partie de leur revenus. Tant qu'ils n'amassent que des *Rembrant*, ils sont indifférents au mérite des autres Artistes: s'ils avoient fait collection de *Callot*, ils auroient été également insensibles à la gentillesse du travail d'un *La Belle*, & à tous ces effets de lumiere qu'ils vantent tant aujourd'hui. Faut-il que le desordre pittoresque de *Rembrant* efface de notre mémoire les essais de *Jean Pinas* & de *Pierre Lastmann*? Du moins pas de celle de l'Historien de l'art. Vraisemblablement *Rembrant*, ainsi que *Bramer*, puisa sa maniere d'éclairer ou son clair-obscur dans les

vral que ce que dit Richardson dans son *Traité de la Peinture*, *Tome II.* p. 16. "C'est avec beaucoup d'éton-„nement que j'ai remarqué le plaisir que certains Con-„noisseurs prenoient à considérer ce que d'autres ne re-„gardoient que fort indifféremment, pour ne pas dire „avec mépris; jusqu'à ce que j'ai su que les uns ne con-„noissoient pas si bien que les autres les ouvrages des „plus excellents Maîtres: ce qui en est une raison suffi-„sante." Que les Artistes s'examinent quelquefois, s'ils n'appartiennent pas à la classe de ceux à qui l'Abbé du Bos a adressé la Section XXV. du Tome II.

ouvrages du *Correge* & du *Baſſan*, & la beauté de ſes teintes dans ceux du *Titien*, ou plutôt, à l'exemple de ces Maîtres, il interrogea à ſon tour la nature, pour en tirer ces grands effets que nous admirons dans ſes compoſitions. Cependant dans ces parties même, *Laſtmann* & *Pinas* avoient été ſes Maîtres, comme *Elzheimer* avoit été le devancier du premier [o].

Une des qualités d'un bon tableau eſt d'appeller le ſpectateur de loin, & puis de captiver ſon attention par la vérité de l'expreſſion. Donner cette qualité à ſes ouvrages, c'étoit l'intention de notre Artiſte & celle de ſon école [p]. Mais pour arriver à cette fin, il réuniſſoit les avantages des clairs & des bruns, de la lumiere & de l'ombre: fidele obſervateur des préceptes qui concouroient à lui faire produire des effets pittoresques, il donnoit tous ſes ſoins à l'imitation de la nature vivante & vigoureuſe. Hardi dans l'exécution, il ne tendoit qu'aux effets frappants & ſe ſoucioit peu de repréſenter la nature dans un aimable fini. Pour cela, il faiſoit entrer dans ſes compoſitions des maſſes de lumieres, d'ombres & de reflets: il faiſoit comme certains Hiſtoriens qui, ſe ſouciant peu de

o Eclairciſſements hiſtoriques. p. 145. &c.

p Dans les *Eclairciſſements hiſtoriques*, p. 65. on entre dans une ample diſcuſſion ſur les qualités de l'Ecole de *Rembrant*.

de la vérité, relevent leur narration par des aventures brillantes? — Qu'eſt-ce qui nous fait fermer les yeux ſur leurs défauts? — Ce qui nous les fait fermer ſur ceux de l'Arioſte. La Poëſie du ſtyle.

C'eſt l'expreſſion qui, dans le ſens le plus propre, donne le caractere diſtinctif à la repréſentation de chaque objet, c'eſt cette expreſſion qui s'emparant de notre imagination y imprime le type de l'original; c'eſt elle que les Critiques ont comparé à la Poëſie du ſtyle [q].

L'expreſſion gagna dès que le Peintre conſulta la nature ſous l'inſpection ſévere de l'œil, dès que *Gerard Dow*, ce diſciple de *Rembrant*, préféra l'imitation de la nature dans ſa ſérénité, à celle dans ſon obſcurité. Les jugements que j'ai déja portés ſur ces Artiſtes des Pays-Bas, auroient pu terminer ici cet article de l'Hiſtoire du coloris. J'ai déja touché un mot de l'exactitude de l'expreſſion, je vais m'étendre un peu plus ſur cette matiere.

q „L'expreſſion me paroît dans un tableau ce que la poëſie „du ſtyle eſt dans un poëme." Du Bos, Réflexions Critiques &c. Tom. I. S. XXXIV.

CHAPITRE LIII.

De l'Expreſſion en général & de l'Exécution en particulier.

La Peinture eſt en général une expreſſion qui revêt l'ame d'un corps, & qui prête l'illuſion aux objets inanimés. Ici *Zeuxis* porte la main ſur le rideau peint par *Parrhaſius*, là on croit entendre la ſenſible Didon s'exhaler en plaintes contre l'ingratitude d'Enée: on eſt tenté, comme dit Canitz, de vanger ſon injure ſur les Troyens.

C'eſt là l'expreſſion des paſſions. Nous avons examiné l'expreſſion par rapport aux traits de la phyſionomie, aux attitudes & aux mouvements dans les parties du deſſin, ſans lui ôter pour cela ſes droits au coloris. L'expreſſion eſt l'art de communiquer aux objets, non ſeulement ſuivant leurs contours, mais auſſi ſuivant la nature de leur ſurface & de leur couleur locale, tous les caracteres diſtinctifs, leur brut & leur poli, leur concavité & leur convéxité. Si l'expreſſion des paſſions ſaiſit le cœur, celle des objets ne flatte pas moins le ſentiment; & ſans le caractere harmonieux de la configuration, la paſſion rendue ſeroit dénuée de convenance. Petrarque réunit l'une & l'autre, lorſqu'il nous fait le tableau de ſa chere Laure.

A la

A la maniere facile de coucher les couleurs & de les rendre tranſparentes, nous connoiſſons la feuille légere des pavots; dans un joli tableau de fleurs, elle ſemble céder à l'impreſſion de notre haleine. Des couleurs plus fondues & plus graſſes nous peignent le velours de l'œillet d'Inde; c'eſt ainſi que la nature des feuilles, ſoit brillantes ſoit veloutées, déterminent les coups de pinceau dans la main facile du Peintre.

L'expreſſion plus ou moins heureuſe de certains objets devient en quelque ſorte le caracteriſtique de l'Artiſte. Les roches & les fonds couverts de mouſſe d'un *Dietrich*, les terraſſes & les montagnes ſabloneuſes d'un *Huiſmann*, ainſi que les accidents de lumiere & les effets des vapeurs d'un *Vernet*, piqueront toujours vivement nos ſens, lors même que les autres parties de leur art auront déja fait ſur nous toute leur impreſſion.

L'accord des parties dans l'expreſſion décide la ſagacité de l'Artiſte & le ſort de la compoſition. Le jugement de votre Artiſte, mon cher ami, trouveroit ici des motifs, ſi les préceptes de l'art ne renfermoient pas déja ces motifs.

Dans la premiere piéce de la galerie de Duſſeldorf il y a deux tableaux à peu près d'égale grandeur qui frappent ſingulierement la vue & qui offrent des objets de comparaiſon; le premier eſt le morceau de *de Crayer* dont nous avons

parlé ci-deſſus, la Vierge aſſiſe ſur un trône, le ſecond eſt une Aſſomption de *Felix Cignani*. Sans refuſer les éloges que mérite le tableau du *Cignani*, dont la compoſition paroîtroit plus ſpirituelle aux partiſans de la nature en mouvement dans un ſimple deſſin, je n'ai vu perſonne qui n'ait donné la préférence au morceau de *de Crayer* ſur celui de *Cignani* & ſur pluſieurs Peintures reconnues pour belles. "On peut parvenir, dit M. Cochin [a], à „deſſiner correctement, à compoſer avec eſprit, à „rendre les couleurs avec vérité, à juger avec juſteſſe „des effets de la lumiere, enfin on peut parvenir „à ne point faire de fautes palpables, ſans toute-„fois s'élever au-deſſus de cette médiocrité qui „n'échauffe jamais le ſpectateur."

Conſidéré ſous ce point de vue, le beau-faire n'eſt pas une partie purement mécanique. Le beau-faire eſt, ſi j'oſe m'exprimer ainſi, le deſſin raiſonné des ſurfaces.

Dans un deſſin ſpirituel, chaque trait atteſte la hardieſſe & la facilité de la main. Mais cette facilité à manier le crayon, ſecondera-t-elle auſſi l'Artiſte à manier le pinceau?

L'eſprit qui règne dans le deſſin & l'expreſſion produite par les teintes, nous donnent d'autant plus exactement le point de comparaiſon, que ces teintes,

[a] V. Chapitre XL.

teintes, dans la derniere exécution, prennent la place du contour deſſiné, & qu'elles ſont noyées enfin les unes dans les autres [b]. On parvient à former de beaux contours en ſe familiariſant avec les maximes des grands Maîtres, en les amenant de loin, & en leur donnant de la grandeur, de façon pourtant qu'ils ne deviennent ni durs ni manierés.

Dès le commencement de cet ouvrage [c] j'ai décrit l'exécution du tableau en général comme le fruit de l'invention agiſſante, pour fixer d'abord l'attention de l'Artiſte ſur cette partie intéreſſante de l'art. L'eſprit qui a opéré en formant les traits d'un deſſin ſpirituel, guide auſſi la main lorsqu'elle revêt de couleurs les objets élevés & enfoncés, empruntés de la nature. Cet eſprit, en activité jusqu'alors, ceſſera-t-il ſa fonction au moment de la derniere exécution, où tout doit avoir un caractere décidé, où tout doit intéreſſer & faire illuſion, où le moindre détail doit occuper ſa place & concourir à l'effet du tout-enſemble? Non, mon cher ami. L'Artiſte qui a exprimé la fureur des Titans par des traits qui caractériſent l'audace de l'ame, n'oubliera point d'accompagner d'une touche fiere le tour des muſcles dans le bras tendu, dont la main ſaiſit des roches énormes; il

b V. les Chapitres XXXVIII. & XLVIII.

c V. Chapitre XII.

rendra les rochers escarpés par des couleurs brutes, & il se rappellera que la Peinture ne doit être qu'une expression & qu'elle doit soutenir ce caractere dans les parties & dans le tout.

Ce caractere est par conséquent renfermé dans la vérité des contours & dans la vérité des teintes: l'union de ces deux vérités opere le prestige. Dans le tableau de *Parrhasius* qui représentoit un rideau l'expression de la nature de l'étoffe toute seule n'auroit jamais pu tromper *Zeuxis*, si l'ordre des plis n'y avoit pas été naturel. De même le jet le plus exact des plis n'auroit jamais pu persuader l'œil, si ces plis n'avoient pas porté le vrai caractere de l'étoffe. Il faut que les traits, destinés à nous offrir cette illusion des teintes, s'accordent avec le rude & le poli [d], avec la molesse & la dureté, le tendre & le transparent des corps [e], ainsi qu'avec

[d] *Charles Ruthard*, bon Peintre de chasses & partisan d'une maniere très-finie, imitoit les parties rudes, comme les soies du sanglier, avec la hampe du pinceau. Je doute que la pratique constante de cette maniere d'opérer l'emporte jamais sur les traits finis de *Jean Baptiste Weeninx* ni sur la facilité de la main de *François Snyders*. L'expédient de *Ruthard* n'est bon que pour traiter certains accessoires, pour faire jouer, par exemple, les jours au travers des dentelles: méthode que nous ne devons pas envier à un *Pietre Quast* & à un *Quirin Brekelekamp*.

[e] Dans le stratagême des glacis, les Peintres font quelquefois paroître les fonds derriere les objets, comme a fait *Huysman*

qu'avec leurs formes. C'eſt à dire, il faut que le deſſin, le coloris & la manœuvre ſoient dans un bel accord. Le jugement de l'œil décide, quelles parties l'on doit abandonner à la facilité de la main dans l'exécution.

De-là rien de plus judicieux lorsque dans les batailles, on fait autant de cas des traits hardis & du ſtyle brusque [f] d'un *Bourguignon* [g], que de la touche

Huyſman dans ſes premiers plans, ou *Art van der Neer* dans ſes clairs de lune. Celui-ci dans un de ſes Payſages a tâché de produire ce ton lumineux des demeures ruſtiques éclairées par la lune, au moyen du fond vague des planches ſous un glacis léger. Rendre la nature doit être toujours l'objet principal. —

f „En général, ſi le caractere du tableau eſt la fierté, le „terrible, ou le ſauvage, comme ſont les Batailles, les „Brigandages, les Sortileges, les Apparitions, ou même „les Portraits des hommes d'un tel caractere; alors il „faut ſe ſervir d'un pinceau rude & hardi. Au con„traire, ſi le caractere de la Piéce eſt la grace, la beauté, „l'Amour, l'innocence, &c. il faut alors un pinceau „plus délicat & qui finiſſe davantage." Richardſon Tom. I. p. 133.

g *Dietrich* dans ſa jeuneſſe, s'amuſoit à imiter le *Bourguignon*. Il réuſſiſſoit ſi bien, qu'ayant repeint entierement deux Batailles de ce Maître qu'on avoit fait venir d'Italie & qui s'étoient gâtées totalement en chemin, les connoiſſeurs les prirent pour des *Bourguignons*. Nous avons vu un étranger, qui faiſoit peu de cas de *Dietrich*, étudier ces Bourguignons, & en vanter la touche inimitable.

touche moëleuſe & de la fonte des teintes d'un *Wouwermans*, lorsque dans les tableaux de Haltes l'Artiſte nous offre des Guerriers joyeux qui ſe rafraîchiſſent au ſein d'un lieu champêtre. Dans des vers imitatifs, M. Zacharie, grand Peintre de la nature, retrace à nos oreilles, "le bruit confus de „mille voix diſcordantes, entremêlées du héniſſe„ment perçant des chevaux [h]." Un autre de nos Poëtes, M. le D. Müller, nous peint avec les traits les plus délicats les charmes de la beauté, tels que *l'Albane* nous les auroit rendus en peignant les attraits de ſon Epouſe. "Les graces répandues ſur „les joues de Doris ſont comme les roſes naiſſantes, „lorsqu'au lever de l'aurore elles brillent de la roſée „du matin. Zephir qui folâtre autour d'elle, agite „ſon vêtement léger. De ſon haleine il rafraîchit „le ſein de la belle, & tâche d'en écarter un ruban „jaloux."

Ici la Poëſie du ſtyle nous rappelle de nouveau la comparaiſon de du Bos. Le Peintre céderoit-il le pas au Poëte dans l'harmonie imitative? Si le Poëte partage la gloire qui lui en revient du ſon muſical

[h] A ce tableau plein de vivacité, nous en oppoſerons un d'un caractere plus doux de Petrarque:

L'aura ſerena, che fra verdi fronde
Mormorando à ferir nel volto viemme:
Fammi riſouvenir &c.

P. I. Son. 164.

muſical de ſes vers avec la langue dans laquelle il écrit, le Peintre de ſon côté détermine par des coups arbitraires du pinceau la langue dans laquelle il parle à nos yeux. Le Peintre a en ſon pouvoir l'expreſſion: il jouit de la gloire qui accompagne la beauté de l'expreſſion.

Avec la vérité des teintes & des traits, il ne faut pas bleſſer la convenance. Un ciel de *Sachtleven* peut égayer avec raiſon une Fête de village; mais il ne ſeroit pas ſi convenable dans un tableau qui offriroit les horreurs de la guerre. Un orage, peint par *Tempeſta* poura ſans doute troubler cette Fête; mais l'Artiſte ſe gardera bien de laiſſer le joyeux villageois continuer la danſe. Le précepte d'Horace qui dit: *Qu'un ſujet comique ne doit pas être narré en vers tragiques* [1], n'eſt rien moins qu'un paradoxe; & en l'appliquant à la convenance de l'expreſſion il n'égarera jamais le Peintre.

Cependant en quoi conſiſtera l'harmonie imitative du Graveur? En ceci, qu'il faudra néceſſairement qu'il apporte tous ſes ſoins à ſaiſir le caractere de ſon original, & qu'il ne ſe contente pas, comme font pluſieurs Graveurs, de nous donner une planche, diſtinguée par des tailles ſavantes, mais entierement

[1] *Verſibus exponi tragicis res comica non vult.*
Hor. Arte Poet.

rement éloignée du caractere du tableau. Dès lors un *Rembrant* ceſſe d'être *Rembrant*, quand il paroîtroit avec l'élégance & la propreté du burin d'un *Mellan* & d'un *Thurneiſen*. Pour cela il faut un *Schmidt* ou un de *Marcenay*.

Cette fléxibilité de l'eſprit, ainſi que l'adreſſe à manier l'outil, nous annonce le grand Graveur, lorsqu'il prend ſur lui de nous rendre l'eſprit d'un tableau.

Ce que je viens de dire eſt relatif. D'autres Graveurs, tels que les *Mellan*, les *Thurneiſen*, les *Pitteri*, qui ſe ſont attachés à une maniere particuliere & conſtante, ſe maintiendront dans leur réputation, tant qu'ils ne voudront point rendre d'autres tableaux que ceux qui conviennent à leur maniere. C'eſt ainſi que la main ſavante de *Mellan* donna du relief aux ſtatues de marbre; & c'eſt ainſi que la maniere piquante de *Goudt*, & de *Madelaine de Paſſe*, nous a perpétué les tableaux précieux *d'Elzheimer*. Changez ici les ſujets & les manieres propres au burin de ces Artiſtes, (le cas eſt arrivé plus d'une fois) dans quel embarras ne les mettez-vous pas? "Je vous peindrai un lion," dit un Peintre de fleurs à un Amateur, qui vouloit avoir ce Roi des animaux de ſa main, „qui reſſemblera à une roſe comme deux gouttes d'eau."

Le Graveur reglera ſa maniere ſelon l'étendue de connoiſſances qu'il a de la Peinture qu'il veut imiter.

imiter. Lorsque le ton du Peintre ſera chaud, il ne faut pas que la maniere du Graveur ſoit froide [k].

Wille eſt *Rigaud* avec Rigaud, *Netſcher* avec Netſcher: la beauté de ſon burin, rend le précieux de leur pinceau, parce que le Graveur a parfaitement ſaiſi les règles générales de ſon art & l'idéal de la beauté qui a guidé le Peintre. Une connoiſſance réfléchie de l'art règle la ſage facilité de la main. Ce que j'ai encore à dire de particulier ſur cet article, concerne l'expreſſion du Graveur. Comme je traite de l'expreſſion de la Peinture, j'eſpere qu'on ne trouvera pas hors de propos ſi je touche un mot de celle de la gravure.

Il faut que nous conſervions une vive impreſſion de la magie des couleurs des Flamands & du ſtratagême de produire cette vérité des objets qui paroiſſent dans leurs tableaux, comme les figures de la nature dans un miroir, ſi nous voulons découvrir les travaux raiſonnés de *Wille* & voir les détails que ſon burin a rendus dans la Cléopâtre de *Netſcher*,

[k] Les Amateurs ne font tant de cas des morceaux gravés par les Peintres, que parce que ceux-ci ſavent ſaiſir parfaitement l'eſprit de l'original. "On s'apperçoit aiſément que le Graveur eſt Peintre," m'écrivit feu M. le Comte de Vence, au ſujet d'une petite planche, gravée à l'eau forte en 1756. par *Friedrich Oeſer* d'après un tableau de mon cabinet *d'Eckhout*, repréſentant la Circonciſion.

Netſcher, ainſi que dans les autres morceaux précieux des Maîtres des Pays-Bas. La fonte des couleurs, la touche moëleuſe de *Netſcher*, de *Terbourg* & de *Dow*, doit encore occuper notre imagination dans l'Eſtampe.

Celui qui cherche le ſoigné du Peintre dans le brillant du tableau, arrêtera auſſi les yeux ſur ces parties dans les gravures de *Wille*, & verra à peine des beautés plus eſſentielles. Ces beautés conſiſtent en ce que tous les objets, repréſentés avec ces tons de dégradation & de jours qui ſemblent le diſputer à la nature, paroiſſent à leur place; & en ce que chaque objet particulier offre les caracteres de ſes ſurfaces [1] d'une maniere auſſi exacte que l'exige la repréſentation de la nature & l'économie de la manœuvre de l'Artiſte. On retrouve tout cela dans la copie du Graveur; on y remarque en même tems la force d'un artifice pittoresque qui n'a en ſa diſpoſition que le noir & le blanc, & en apparence, que la lumiere & l'ombre. L'imitation de ces choſes eſt facile proportionnément à l'accord des clairs & des bruns avec le caractere des objets mêmes, avec l'expreſſion des étoffes & avec

[1] Les eſtampes qui nous offrent ces caracteres ſont, les Manchons, & le Lievre pendu par la patte de *Hollar*, ainſi que quelques portraits de *Blooteling* gravés en maniere noire d'après *Jean Mieris*.

avec les autres difficultés ſurmontées par l'Artiſte. Qu'on faſſe l'application de ce que je dis ici, à l'eſtampe de M. *Wille*, faite d'après la Cléopâtre de *Netſcher*.

Outre les avantages de la figure principale & de ſa drapperie ſéduiſante, opérée par des tailles tantôt longues & unies, tantôt courtes & méplates, vous remarquez dans le tapis, dans les fruits & les moindres acceſſoires, ce brut pittoresque que les François déſignent auſſi par le terme de *Griguotis*. La vérité de l'objet règne dans toutes les parties, ſurtout dans ce ſatin qui attire les yeux de loin & qui arrête agréablement le Connoiſſeur. Dans chaque ſujet, *Wille* ſait offrir de nouvelles beautés à l'Amateur initié dans les principes de l'art.

C'eſt ainſi que dans le *Magnificat* d'après *Jouvenet*, *Larmeſſin* nous montre juſqu'aux couleurs appliquées d'un pinceau plus gras dans les rehauts des drapperies. Mais rien ne ſurpaſſe les effets pittoresques des Graveurs flamands. Auſſi l'étude des couleurs locales, étoit-il le principal objets de ces Artiſtes qui ont travaillé ſous les yeux de *Rubens*, ainſi qu'il a été dit ci-deſſus [m]. *Balechou* nous fait connoître les jolies petites figures de *Vernet* dans le goût de celles du *Carrache*, ainſi que ſes vues piquantes. Le Graveur trouveroit peut-

[m] V. la fin du Chapitre XLV.

peut-être encore plus de difficulté de rendre l'harmonie imitative du *Bourguignon*, que celle de *Wouwermans*. *Moyreau*, & avant lui *Vischer* & *Dankerts*, ont exercé leurs talents sur les tableaux de *Wouwermans*: les ouvrages de ces Graveurs étant connus, je n'ai pas besoin de faire de nouvelles comparaisons pour savoir lequel de ces Artistes a le mieux réussi à rendre l'harmonie de l'original. Par rapport à cette harmonie il est tems de quitter le cabinet du Graveur pour retourner à l'attelier du Peintre.

Les sujets gais de *Wouwermans* arrêtent d'abord nos regards; nous les promenons ensuite sur les batailles & sur les escarmouches du *Bourguignon*. Nous en étions à l'expression des deux manieres, opérée par un pinceau ou soigné ou libre. J'ai déclaré trop nettement mon penchant pour la maniere libre dans les sujets guerriers, pour n'être pas dispensé d'en rapporter de nouvelles raisons.

CHAPITRE LIV.

Du Faire soigné & libre.

Je sais qu'on peut m'objecter, contre ce que j'ai dit dans le chapitre précédent, que le caractere de la touche de *Wouwermans* plaît plus par le fini apparent, même dans les Batailles, que par la liberté de la main avec les teintes traitées d'un pinceau hardi dans ses tableaux de même grandeur. La chose étant d'expérience, j'y souscris sans demander à qui le fini plaît plus que le facile? Car une touche délicate de cette nature ne peut charmer que le Connoisseur; mais le vrai Connoisseur n'exclut pas les autres manieres. Qui est-ce qui ignore que le simple fini du travail suffit pour charmer le grand nombre qui n'a pas toujours le tact assez fin pour démêler l'esprit qui a guidé l'Artiste? Ce que j'avance ici veut dire, que les Batailles de *Wouwermans* faites pour être vues de près [a], gagnent d'un côté ce qu'elles perdent réellement de l'autre suivant le caractere de l'objet.

Dans les grandes compositions, où le fini auroit été prodigué au dépens de l'effet, je n'accorderois

a V. Traité de la Peinture de Richardson. Tom. I. p. 133. & le Chapitre XXX. de ces Réflexions, p. 404.

derois pas même ce plaisir des yeux que je ne puis refuser à la maniere d'un *Bourguignon ;* ici le Peintre a conservé le caractere de l'objet, même dans les petits tableaux ; car dans les grands, ce qui doit briller de préférence, c'est la liberté de la main.

Les Amateurs de la Peinture ne sauroient nier cette petite contestation qui règne entre eux, par rapport aux demandes qu'ils font aux Peintre, relativement au caractere de l'objet & de la distance des tableaux : en convenant du fait ils risquent moins de se partager en sectes & de s'écarter du fond de la chose.

Des sectes parmi les Amateurs, direz-vous avec étonnement ! Et pourquoi pas ? Voudriez-vous que la Peinture en fut plus exempte que la Philosophie, ou, sans prendre mon vol si haut, que la Musique ? — Mais la nature — — Mais les Musiciens ont aussi la nature pour principe, & ils ne sont pas plus d'accord pour cela. La nature elle-même à ses sectateurs, & je me pique d'être de ce nombre. Je n'indiquerai les autres sectes qu'en les réfutant. Voulez-vous d'autres preuves de mon esprit de parti.

Par exemple quand dans les tableaux du *Bourguignon* & de quelques autres, les couleurs se sont alterées ou ont noirci, les Curieux ne manquent pas de raisons pour appuyer leur mécontentement

tement. En portant un jugement sur un tableau, ayez soin de considérer chaque qualité requise dans son vrai point de vue. Si vous confondez toutes les questions, si vous ne voulez que saisir le côté foible d'un ouvrage, vous ôtez vous-même la force à votre argument en le dépouillant de l'ordre. C'est par cette confusion d'envisager les objets que des Amateurs ont imputé indistinctement au fini, ce qui leur déplaisoit avec raison par d'autres fondements. Pour donner aussi un exemple sur ce point, je dirai que ce n'est pas dans le plus ou le moins de fini que réside la raison pourquoi l'Artiste a vu la nature plutôt de cette maniere que d'une autre, & qu'il l'a rendue par la couleur qui lui est propre. La carnation d'ivoire qu'on reproche à *van der Werf*, n'offriroit pas une teinte plus sanguine, quand l'Artiste l'auroit opérée avec une plus grande liberté de pinceau.

Il en est qui ce sont déclarés partisans des tableaux les plus obscurs. Moins il voyent sur la toile plus ils croyent y voir.

La main savante qu'ils remarquent dans les restes visibles d'une peinture, est en droit de les charmer. Qu'ils se gardent seulement de chercher le mérite du tout-ensemble dans des teintes rembrunies qui auroient déplu au Peintre lui-même, s'il avoit pu prévoir que ses couleurs pousseroient au noir.

S'il faut que les objets ſoient peints comme ils nous paroiſſent dans un miroir qui n'eſt pas moins le fidele conſeiller des Peintres que celui des Belles, ou s'il faut que nous ne conſidérions que ce moëlleux avec lequel les contours des corps s'offrent à nous dans la nature : il réſulte toujours que le Peintre eſt dans l'obligation de ſonger à quelle diſtance ſon tableau ſera placé.

La maxime n'eſt pas difficile à prouver à ceux des amis de l'art qui exigent dans les tableaux, deſtinés à flatter l'œil de près, une exécution ſoignée & une fonte exacte des teintes. Leurs prétentions ſont auſſi fondées que celles des autres Amateurs qui, deſtinant un ſujet peint à être placé dans un endroit obſcur, parlent en faveur d'une maniere claire : *Il eſt des morceaux*, dit Horace, *qui ne veulent qu'un demi-jour, il en eſt d'autres qui ſupportent la lumiere la plus vive* [b].

Du nombre des premiers eſt M. le Cardinal de Luynes, dont la lettre à un jeune Artiſte eſt inſtructive pour tous les Artiſtes [c]. Pour ce tendre que nous remarquons dans la nature, il ſuffira de vous rappeller une de mes conſidérations précédentes [d]. Il faut cependant vous avouer que, dans les

b Haec amat obſcuram: volet haec ſub luce videri.
Hor. de Arte Poet.

c Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften. VI. Band.

d V. Chapitre XXXVIII.

les tableaux les plus finis, je désirerois toujours de certains rehauts d'un pinceau moëleux, de certaines touches qui décélent la derniere main du Maitre. *Gerard Dow*, un des Peintres le plus soigné, n'auroit pas négligé ces rehauts & ces touches, qu'il a pratiqués dans un tableau que j'ai cité ailleurs [e].

L'on peut juger combien *Adrien van der Werf* comptoit sur le goût du travail par l'artifice qu'il employoit de polir ses ouvrages avant d'y mettre la derniere main [f]. C'est sans doute par ce poli que notre Peintre, qui savoit embellir ses tableaux en les finissant, charmoit tant d'Amateurs plus libéraux que connoisseurs, plus accoutumés à juger avec les mains qu'avec les yeux. La libéralité est trop séduisante pour que le Peintre ait pu resister à ses charmes & ne se soit arrêté quelquefois à lui plaire. *Van der Werf* charmoit le Connoisseur, mais le Connoisseur seul, par la facilité du pinceau avec laquelle il finissoit son tableau.

e Eclaircissements historiques, p. 73.

f *Barthelmy Douwen* un des bons Eleves de *van der Werf*, m'a assuré que son Maître, pour polir ses tableaux, se servoit des joncs qu'emploient les Menuisiers pour polir leurs ouvrages de marqueterie. Il est parlé de *Douwen*, Conseiller & Peintre de l'Electeur de Cologne, au Chapitre XXX, p. 412. & dans le Tom. II. de *Nieuwe Schouburg* &c. de van Gool.

Jamais le poli, ſans être accompagné du facile, ne ſauroit charmer le vrai Connoiſſeur; & jamais celui-ci ne fera de vains raiſonnements contre un ouvrage qui renfermera l'une & l'autre qualité. L'Artiſte en finiſſant ſon tableau donnoit à ſes figures cette peau extérieure traitée avec ſentiment. C'eſt à ce ſentiment que M. Cochin compare le goût du travail qui ſelon lui fait ſeul la différence du grand Statuaire au Sculpteur ordinaire, ainſi que nous l'avons dit plus haut.

On ne ſauroit trop recommander aux Artiſtes le goût du travail, & on ne ſauroit le recommander avec plus de charmes que n'a fait cet Artiſte & Ecrivain françois. Il me ſemble pourtant que celui qui eſt parvenu à égaler le grand Sculpteur jusqu'à cette différence par la diſpoſition, le deſſin & les caracteres, s'eſt déja élevé au-deſſus de l'Artiſte ordinaire; mais je crois toujours qu'il n'eſt pas moins obligé de faire tous ſes efforts, pour lever auſſi cette différence & pour parvenir à ce goût du travail.

Ce n'eſt pas pour le luiſant que les Curieux eſtiment cette fineſſe de la premiere peau dans le marbre, c'eſt pour la délicateſſe de la ſurface, en harmonie avec la direction des os, des muſcles & des parties charnues. Ce luiſant eſt ſi peu eſſentiel aux ouvrages de l'art que les jolies figures de porcelaine pouroient ſe paſſer du vernis ſi elles n'en

n'en avoient pas besoin pour les garantir de la poussiere qui se nicheroit sans cela dans leurs pores. Il est certain que cette délicatesse de la peau, cette molesse des chairs plaît d'autant plus aux Connoisseurs, que la nécessité de suivre d'un outil caressé les muscles & les nerfs, n'a rien pris sur les parties charnues dont la beauté a été relevée par le beau fini du travail. C'étoit là l'unique voie pour donner à un tout fait d'après le naturel cette belle carnation, & en quelque sorte ce vaporeux qu'on vante singulierement dans certaines peintures. Sans l'explication de ces choses, je craindrois que ce que j'ai dit dans le Chapitre XL. de l'indication des muscles n'eut pas été intelligible. Gardons-nous seulement de restreindre le goût du travail à ce luisant qui accompagne assez généralement le goût dans les statues de marbre. Dans aucun cas le Sculpteur ne confiera le dernier embellissement à des mains étrangeres, à moins qu'il ne trouve un *Nicias*.

Je voudrois que les Connoisseurs de l'Antiquité vouluſſent expliquer plus nettement qu'on n'a fait jusqu'ici ce que Pline [g] entend par la derniere main que ce *Nicias*, Peintre athénien, mettoit aux statues de *Praxiteles*, lorsque celui-ci vouloit qu'on les trouvât parfaitement belles. Si la derniere main du Peintre donnoit un luisant aux ouvrages de marbre,

[g] Plinius XXXV. 11.

il falloit bien que ce luisant n'eut rien de mépri-sable aux yeux de *Praxiteles*. Je ne saurois m'imaginer que le Sculpteur ait mis le ciseau dans la main du Peintre pour produire cet effet; & je ne veux pas deviner de quel vernis ou de quel autre enduit *(circumlitionem)* il a pu se servir.

En conformité de ce que j'ai dit de la maniere de *van der Werf*, je vais rapporter en note [h] ce que le Peintre a coutume d'observer par rapport à la délicatesse de certaines demi-teintes, quand il donne la derniere main à son ouvrage. J'aime trop les traits libres opérés d'une main de Maître pour n'écrire qu'en faveur du style soigné; & je connois trop bien l'obligation d'un Critique pour laisser prendre de l'empire sur le jugement à mon goût particulier pour la maniere libre : il est du devoir d'un Juge de l'art de rendre justice à toutes les façons d'opérer.

Dans

[h] „Il faut observer avant toutes choses que ce bleuâtre „qu'on appelle le tendre, le délicat, ne doit point être „couché sur la toile quand on empâte le tableau, mais „qu'il doit être introduit quand on y met la derniere „main, en le noyant dans les teintes. Il ne faut pas le „former avec le bleu mélangé de gris & de blanc, mais „l'appliquer en trempant la pointe du pinceau dans le „spalte tempéré & dans l'outremer. — On opere de „même par rapport aux reflets ou aux réflexions de la „lumiere." Laireſſe, Traité de la Peinture; Tom. I. Chapitre 10.

Dans l'un & l'autre ſtyle, ſoit que vous vous déclariez pour le ſoigné ou pour le brusque, la meilleure maniere eſt celle de n'en avoir point d'autre que l'imitation de la nature avec la ſûreté de la main & la ſuavité de la couleur. L'Artiſte qui opere d'une main ſûre ſait faire éclorre de ces traits originaux que le Connoiſſeur remarque avec d'autant plus de plaiſirs qu'il les trouve fondés dans la nature. C'eſt à ces traits qu'on donne la dénomination de *manierè*, mais jamais dans un mauvais ſens.

Le génie trouve plus d'une ſphere pour ſe montrer grand dans la diverſité. Doués de talents divers, d'autres Artiſtes ont le droit de plaire par la variété & d'enrichir les cabinets des Curieux. L'art veut des *Gerard Dow* & des *Jean Lanfranc* [i]. Il abandonne à leur inſtinct le choix de la maniere, mais il les réprimande ſur la négligence du deſſin. Sur ce point les loix du beau & du correct ſont ſéveres & immuables.

Pour arrondir les objets & les tenir dans leur ton de dégradation, tout revient, conjointement aux belles couleurs locales, à ce que j'ai dit ailleurs de l'obſervation des reflets & des autres demi-teintes vierges. La diſtance dans laquelle le tableau ſe trouve de la vue répare bien en quelque ſorte le concours moins grand des touches de Maître; mais ce n'eſt que

[i] V. Chapitre VIII. p. 102.

que quand les rapports harmonieux des demi-teintes & la ſuavité du coloris n'ont point été négligés. Alors on n'a aucune dureté du contour à craindre, & le tableau vu de près atteſte l'intelligence du Maître, comme il atteſte vu de loin la nature bien rendue : vigoureux dans les rehauts, moëleux dans les contours.

Je n'appuyerois pas tant ſur cet objet ſi je n'avois pas vu ſouvent des Peintres qui, de peur d'interrompre le fini & le poli de leurs compoſitions par des traits faciles n'oſoient risquer la moindre hardieſſe dans le maniment : *Ils craignent l'orage & le danger, & rampent par terre* [k]. Auſſi ſans jamais atteindre à la délicateſſe des Flamands, peignent-ils des tableaux ſans eſprit & des ſurfaces ſans ſaveur. Au contraire je trouve quelque choſe de piquant dans les compoſitions d'*André Both* où je vois un certain ſoigné combiné avec cette hardieſſe de traits ! Cet Artiſte que je conſidere comme un *Gerard Dow* imparfait, me rappelle le mérite de celui-ci, du moins ne cherche-t-il pas à réparer par un luiſant recherché le manque de perfections plus eſſentielles.

[k] *Serpit humi, tutus nimium timidusque procellae.*
Hor. Arte Poet.

CHA-

CHAPITRE LV.

Des Négligences réelles & apparentes dans le Maniment.

Rien n'eſt plus facile que de pervertir le ſens des préceptes & de donner aux fautes palpables une apparence de régularité. Vous verrez ſouvent un Payſagiſte citer en ſa faveur les loix de la dégradation & de la ſubordination des acceſſoires, lui qui a oublié de donner à ſes lointains & à ſes éminences, ces nuances ſympatiques & ces teintes expreſſives dont un *Thoman* [a], un *Sachtleeven*, un *Griffier* & un *Huiſman* ont embelli leurs ſites. Au contraire il s'appuyeroit à juſte titre de ces loix contre celui qui voudroit lui impoſer comme un devoir l'analyſe exacte & la clarté détaillée des objets éloignés. Ne confondons point le maniment d'un pinceau inſipide, avec l'aſſurance de la touche. Le ſentiment que nous avons des objets éloignés differe en clarté, comme ces objets diffèrent en diverſité, & les loix de la dégradation n'autoriſeront jamais la ſuppreſſion des nuances que la nature nous offre réellement dans ſes tableaux.

„ Chaque

[a] V. Chapitre XXVIII. p. 353.

„Chaque partie, dit M. l'Abbé Batteux [b], ſera „également finie, ſans quoi elle paroîtroit détachée „des autres, plus ou moins, à peu près comme des „piéces de différentes nuances: C'eſt l'unité de „finiſſement."

Il eſt vrai, cette maxime a également lieu pour l'économie de la couleur: „Que votre ta„bleau, dit du Freſnoy [c] ſoit tout d'une pâte, ou „comme, dit le latin, tout d'une palette: fuyez „tant que vous pouvez de peindre à ſec." Et les derniers coups de pinceaux du Maître en ſe noyant dans la ſuperficie ne doivent former qu'une maſſe.

Mais ſouvent auſſi les moindres détails vous font remarquer dans un tableau la main du maître par le rapport harmonieux des parties au tout, par la facilité de l'exécution & par les éminences & les cavités prononcées des objets. La facilité d'un pinceau moëleux nous dévoile par conſéquent, ſi le tableau a été fait avec amour: ſi c'eſt l'ame ou la machine qui l'ait peint? Je ne parle pas même des laiſſés ou des heureuſes négligences. Il ſe trouve bien de ces négligences relativement à la premier intention de l'Artiſte, mais non pas relativement au tableau. Car dès qu'elles paroiſſent, dès que la

b Cours de Belles Lettres, Tom. III.

c *Tota fiet ex una depicta Patella.*
Du Freſnoy, v. 386.

la ſagacité du Peintre les laiſſe, après les avoir converties en beautés, ce ne ſont plus des négligences, mais des parties qui concourent à l'harmonie du tout. Toutes les fois que nous repréſentons la nature comme elle s'offre à nos yeux, il ne faut pas conſidérer uniquement l'intermiſſion de l'air, mais il faut faire attention à la conſtitution de notre vue qui ne pouroit ſaiſir tous les petits détails, ni, quand elle le pouroit, trouver des beautés dans les objets prononcés trop clairement [d]. Ce qui paroît ſouvent à l'obſervateur une négligence d'un bel effet, n'en a pas été une pour l'Artiſte. Il ne faut épargner aux yeux que l'aſpect des ſurfaces inſipides & monotones, ou les couches des couleurs crues & non rompues.

J'ai remarqué des fonds, des acceſſoires & des lointains de cette nature dans une Bacchanale d'enfants d'un Peintre d'hiſtoire étranger établi à Dreſde & célèbre du moins par les honneurs & les places académiques qu'il y a occupés. L'idée de la ſubordination des détails, & toutes les belles choſes qu'on nous rapporte de *Phidias* & du marche-pied de ſon Jupiter Olympien, ne pouvoient m'empêcher d'être fâché de voir que les détails du tableau n'étoient que croqués. Il y manquoit la touche, ces coups de jour, cette intelligence des ombres,

ces

d V. Chapitre XXI. p. 262.

ces lumieres acceſſoires dans les lointains, en un mot tout ce que *Rubens* a donné lui-même au payſage ſubordonné à ſes tableaux d'hiſtoire, ou tout ce que *Wildens* & d'autres Peintres ont fait pour ſes compoſitions hiſtoriques. Ici il faut mettre le croquis de côté & fixer la vue ſur la peinture. Il faut voir comment les grand Maîtres ont ſubordonné leurs détails. Quant à un *François Snyders* & un *Jacques Jordaens*, Peintres qui certainement ne s'apeſantiſſoient pas ſur les acceſſoires, je ne ferai que les indiquer par rapport à la ſubordination du payſage. Chez eux chaque touche porte coup; mais chaque touche eſt ſolidement penſée. Que dans vos tableaux d'hiſtoire vos payſages ſoient ſubordonnés, mais qu'ils ne le ſoient pas comme ces vers pleins de chevilles dans un poëme. Un payſage bien entendu ſuppoſe les tons de dégradation & détruit les objections.

Ces ſortes de coups de Maître, ces laiſſés que nous appellons d'heureuſes négligences, ſont ſouvent le deſeſpoir de l'Artiſte médiocre; & dans les ouvrages où il a fait des tentatives inutiles pour produire des effets ſemblables, ces touches indéciſes décélent au connoiſſeur la copie & l'embarras du copiſte. Mais il en eſt tout autrement lorſque le copiſte eſt un Maître, lorſque, raſſûré par l'approbation, il met à profit les inventions des autres.

Alors

Alors l'expérience nous apprend que la force de l'expreſſion des objets, que la liberté de l'exécution, que le faire qui flatte l'œil, a ſouvent élevé le hardi imitateur au deſſus de l'inventeur, timide dans la manœuvre ou indécis dans le maniment. Celui-ci avec toute ſon invention n'eſt pas capable de nous dédommager du dégoût que nous cauſent les crudités dans les parties d'ailleurs bien ordonnées, & de l'ennui qu'excite en nous le contraſte diſcordant des objets dans leurs rapports particuliers. Et on pardonne à celui-là un vol qui plaît. Les Connoiſſeurs diſtinguent l'art des petits artifices de l'Artiſte. Que l'heureux pinceau de l'imitateur guide le faire irréſolu de l'inventeur!

M. l'Abbé Batteux dans l'endroit que nous venons de citer raſſemble les unités ſous un même point de vue en faveur de la Poëſie & des autres Beaux-Arts, afin d'en pouvoir déterminer plus exactement les eſpeces & les dégrés. Quand il demande entre autre une ſeule forme qui embraſſe tout ſans inégalité, quand il demande la même couleur, le même ton, & qu'il donne à cela le nom *d'uniformité*, l'Artiſte ne trouvera dans ces réflexions judicieuſes ſur l'accord ou l'harmonie de la diverſité dans les parties, aucun motif pour juſtifier cette monotonie ou cette uniformité contre laquelle je me ſuis déclaré dès le commencement de cet ouvrage. Si dans ce dernier ſens la même

couleur donnoit un avantage, nous verrions *Pierre Molyn* l'emporter sur son fils, surnommé *Tempesta*, par des Payſages d'un même ton de couleur: & dèslors le Connoiſſeur hollandois pouroit ſe paſſer d'un proverbe relatif aux tableaux qui ſont peints d'une même couleur.

La remarque de Lucien regarde le Juge minutieux des ouvrages de l'art, lorsqu'à la vue d'une compoſition capitale il s'extaſie d'abord ſur les petits détails & ſur les ornements. Je demande ſi, dans tout le paſſage de Lucien que je cite à la note [e], l'on peut trouver la moindre choſe qui autoriſe les négligences de l'Artiſte, je ne dis pas dans les choſes principales, mais même dans les acceſſoires: je demande ſi jamais *Phidias* a donné à l'Artiſte un exemple de pareilles négligences?

Sans doute il eſt des tableaux dont la premiere ébauche eſt faite d'un pinceau ſi chaud qu'ils ne ſuportent pas plus l'analyſe que certains morceaux lyriques. Celui qui voudra chercher des négligences dans des compoſitions, dont les parties ſont d'ailleurs

[e] *Non aliter ac ſi quis Jovis Olympici univerſam pulcritudinem ac formam, quae tanta ac talis eſt, non videat, nec laudet, neque etiam iis, qui de ea neſciunt, quicquam narret, ſed ſubſellii rectitudinem, et expolitionem et crepidinis concinnitatem admiretur, et haec admodum et cum multa dilig ntia et cura exponat.* V. *Quomodo hiſtoria ſcribenda ſit*, d'après la traduction de Micyllus.

leurs d'un deſſin correct & dont le tout-enſemble eſt d'un bel accord, & leur oppoſer des tableaux d'un extrême fini, celui-là eſt doué de la patience de *Slingeland*, & il eſt fait pour embellir *la Fage*.

Au contraire quand nous remarquons dans les Antiques que leurs Auteurs y ont ſouvent négligé les acceſſoires ou qu'ils les ont fait faire par des Maîtres inférieurs, nous y trouvons bien des motifs d'excuſes en faveur des Anciens, mais nous ne pourons jamais tirer de ces négligences des principes généraux. Que l'Artiſte prenne garde en embelliſſant les détails de ne pas bleſſer la ſubordination. Rien de plus judicieux que cette modification. Mais croyez-vous, mon ami, que ſi le Dauphin placé au pied de la Vénus de Médicis, paroiſſoit le plus beau des Dauphins, digne enfin de porter Arion, que cela auroit bleſſé la ſubordination ou détourné les regards du ſpectateur de la figure principale? Ou penſez-vous, que ſi le revers des médailles de Louis XIV. avoit été entierement inférieur en beauté à l'image du Roi de la main de *Mauger*, on auroit pu apporter pour excuſe ou pour preuve d'un grand ſens les revers négligés de certaines médailles anciennes?

Comme les deux côtés d'une médaille où il eſt queſtion d'une action principale & de figures épiſodiques, ne ſauroient paroître ſous un même point de vue, & comme aucun côté n'admet des

formes négligées dans les repréſentations allégoriques des Divinités fabuleuſes, on peut dire en faveur du côté négligé, ainſi que l'expérience le prouve, qu'il eſt plus facile de trouver des Artiſtes capables de donner la perfection à de ſimples buſtes qu'à des figures entieres. En attendant qu'on trouve un principe qui établiſſe la néceſſité des négligences dans les cas en queſtion, on peut ſe contenter de ces raiſons. Que jusque là la beauté des médailles Siciliennes & l'induſtrie des Modernes dans la Perſpective ſoient les modeles du Médailleur.

Nous jettons les yeux ſur la Vénus de Médicis: nous ne ſommes pas choqués de voir l'acceſſoire d'un travail abſolument inférieur. Gardons-nous ſeulement d'être trop prompts à conclure de la Sculpture à la Peinture: dans celle-ci il y a, outre le deſſin, les tons des couleurs. En Muſique il eſt certain, que malgré toute notre attention *f*, un faux ton

f Il ne s'agit que de ramener les préceptes aux exemples. Pour cet effet l'on me permettra de citer un très-beau portrait en pied & de grandeur naturelle, peint par *Meytens:* c'eſt le portrait du Comte de Beſtuchef Grand-Maréchal & Ambaſſadeur de la Cour de Petersbourg à celle de Vienne, ouvrage qui a péri au bombardement de Dreſde. Sans doute le Connoiſſeur n'auroit pas commencé l'examen de l'ouvrage par l'acceſſoire. Mais le bâton d'yvoire que le Grand-Maréchal portoit dans ſa main droite & qu'il appuyoit ſur le devant du tableau, devoit

ton dans une voix acceſſoire nous détourne de la voix principale; & en Peinture il n'eſt pas moins certain qu'avec toute la conſidération que nous devons à l'action capitale avant de paſſer aux parties, c'eſt l'harmonie non interrompue de l'enſemble qui nous a d'abord appellé & charmé: ou, a proprement parler, nous commençons l'inſpection du tableau par l'enſemble.

La juſte proportion des parties relativement au tout eſt toujours ſuppoſée dans les productions ſuſceptibles de deſſin & d'ordonnance. C'eſt pour cela que nous avons rangé l'ordonnance dans la claſſe des jours [g] & des effets. L'œil du Connoiſſeur veut des couleurs bien ménagées & bien choiſies: partout il veut de beaux tons de la cromatique pittoresque. Que le Peintre qui entreprend de repréſenter le Roſier dans ſa beauté aux pieds de l'Amour, ſache relever, comme *Carle-Vanloo*, la carnation de l'Amour.

L'exécution du tableau viendra à l'appui de ces rapports d'après les loix de la dégradation. Après

devoit frapper ſingulierement la vûe par la lumiere & la couleur locale, le bâton n'étant tempéré par aucune ombre incidente. On avoit beau s'arrêter à conſidérer la figure, le bâton perçoit toujours. Dans la Sculpture on n'a pas à craindre ces ſortes de tons aigus.

[g] V. Chapitre XVIII.

ces loix & le jugement de l'œil, les objets qui occupent le devant du tableau ou qui ſont le plus près de la vue ſous une pleine lumiere, exigent la plus grande clarté: alors la belle expreſſion des objets ſoutient auſſi les prérogatives de la Poëſie du ſtyle. Ce n'eſt pas cette expreſſion analogue & accidentelle des parties, c'eſt l'ignorance de rendre le tout qu'Horace reproche à ce Statuaire établi au cirque d'Emilius [h]: *Son ouvrage ſera toujours deffectueux, parce qu'il ne ſait pas faire un tout bien aſſorti.*

Nicolas Pouſſin, ce Connoiſſeur & cet Imitateur de l'Antique, deſſinoit d'après nature dans la campagne & ſur les bords du Tibre. Puis quand il avoit fait, il rapportoit à la maiſon des cailloux, de la mouſſe, des fleurs & d'autres choſes ſemblables, pour les peindre exactement d'après nature & pour en orner les devants de ſes tableaux [i]. Mais ce n'étoient pas là des ſoins bornés aux acceſſoires, pour qu'un Amateur imbécille s'arrêtât aux détails [k] & paſſât ſur l'enſemble, à peu près comme

[h] *Infelix operis ſumma, quia ponere totum Neſciet.*

Hor. Arte Poet.

[i] V. Melanges d'Hiſtoire & de Littérature de Vigneul de Marville. Tom. II. p. 141.

[k] On peut placer ici la jolie Fable de Gellert, *le Peintre*, dont on trouvera une Traduction dans le *Choix de Poëſies Allemandes*. Tom. I.

comme ce Connoiſſeur de Lucien qui, dans le Jupiter Olympien, ne voyoit que le poli & la juſteſſe de ſon marche-pied. Le deſſein de ce Maître étoit ſans doute de frapper d'abord le vrai Connoiſſeur par l'harmonie du tout & de l'obliger à rendre juſtice à l'intelligence de l'action principale, puis, en le faiſant paſſer de l'enſemble aux parties, de ménager du plaiſir à ſes yeux dans les endroits même où ils n'étoient pas appellés d'abord; de faire en ſorte enfin que la ſucceſſion non interrompue de la nature fit ſur ſes ſens l'impreſſion la plus agréable. C'eſt d'après cet ordre que Borghini en faiſant la déſcription de la fameuſe Sainte Cécile de *Raphaël* dans ſon *Ripoſo*, ne vante la repréſentation naturelle des inſtruments de muſique répandus ſur le devant du tableau, qu'après nous avoir dépeint la Sainte éblouie par l'éclat du Chœur des Anges & en extaſe aux accords de l'harmonie céleſte. Et j'ajoute que c'eſt d'après ce même ordre que le moindre acceſſoire [1] du Jupiter Olympien

[1] Sur ce marche-pied, ſoutenu par des lions d'or, on voyoit la bataille des Amazones. Les Divinités de la victoire entouroient les derniers dégrés du trône, & ſur les côtés l'on remarquoit les Graces & les Heures, comme fille de Jupiter. Pauſanias a fait une ample déſcription de ces figures qui entouroient le trône du Maître des Dieux. A la vue de ce chef-d'œuvre de l'art il étoit permis ſans doute au Connoiſſeur d'être frappé d'étonnement de la majeſté de Jupiter & ravi de joie de la gaieté des Graces.

de *Phidias* n'étoit pas en droit d'attirer le premier les regards du Spectateur, mais il n'imposoit pas non plus la loi d'être négligé.

La perfection possible, voilà notre maxime. Les négligences, dès qu'elles méritent d'être appellées heureuses, sont des perfections. Les négligences dans les détails, accompagnées de beautés réelles, obtiendront toujours l'indulgence du Connoisseur & auront même pour lui quelque chose de piquant: mais il ne faut pas que ce soit une affaire de besoin, ni qu'elles paroissent avoir été cherchées. L'éloge flatteur que M. l'Abbé Batteux donne à Horace, est combiné avec cette circonstance que les négligences de ce Poëte sont des beautés. "Il „dit les plus belles choses, comme les autres disent „les plus communes; & n'a de négligences que ce „qu'il en faut pour avoir plus de graces." Heureux votre Artiste, mon ami, s'il mérite jamais un pareil éloge, ou s'il peut vous dire ce que *le Poussin* dit à Vigneul de Marville [m]: *Je n'ai rien négligé.*

[m] „Je lui demandai un jour par quelle voie il étoit arrivé „à ce haut point d'élévation qui lui donnoit un rang si „considérable entre les plus grands Peintres d'Italie? il „me répondit modestement: *Je n'ai rien negligé.*" Mélanges d'Histoire & de Littérature. Tom. II. p. 141.

SUPPLE-

SUPPLEMENT.

CHAPITRE LVI.

Réflexion sur l'Attitude d'après la ligne ondoyante, & sur l'Analyse de la Beauté par M. Hogarth [a].

Il me suffira, mon cher ami, de vous rappeller le commencement de mon Chapitre trente-sept pour n'avoir pas besoin de vous répéter une chose que tous les Artistes reconnoissent être d'expérience, savoir que la ligne d'inflexion, au moyen

[a] M. Winkelmann dit quelque part que *Michel-Ange* n'avoit jamais connu la grace, pas même en songe. On en peut bien dire autant de Hogarth ; il s'est attaché d'enseigner ce qu'il ne savoit pas, en fixant une ligne précise de cette aimable qualité. Quoiqu'il en soit, l'ouvrage de l'Artiste anglois parut en 1753. sous le titre : *Analyse de la Beauté.* Il me semble qu'il a fait peu de sensation en France. En Allemagne son succès a été complet ; à peine eut-il paru à Londres, qu'il fut traduit en allemand sous les yeux de l'Auteur & imprimé en 1754. dans la même ville avec les deux planches qui accompagnent l'original & qui servent à expliquer le texte. La même année on en fit une contre-

de la ſituation des muſcles & de leur tour varié communique la diverſité & la beauté aux lignes extérieures & aux autres parties des figures animées. La ligne d'inflexion communique auſſi un agrément infini à la poſition du corps humain, lorsque l'Artiſte s'en ſert pour faire la premiere ébauche de ſa figure.

Par cette direction, qui approche le plus du mouvement dégagé de la nature abandonnée à elle-même, les ſtatues ſous la main ſavante de l'Artiſte prennent un air animé, ou ſemblent plutôt l'emporter ſur la vie même par la belle exécution. Au contraire dans les attitudes qui ne dénotent aucune vie, on compare les hommes à des ſtatues, comme Homere qui nous repréſente Ulyſſe debout & entierement immobile [b].

Le

façon à Berlin. Ce Traité fut reçu avec tranſport; on le regarda comme une mine abondante qui renfermoit des richeſſes pour le progrès des arts. Aujourd'hui on eſt tellement revenu de cet enthouſiaſme qu'on ne rend peut-être pas aſſez de juſtice à cet ouvrage plein d'excellentes choſes. M. de Hagedorn en faiſant la critique de l'Analyſe de la Beauté dans les trois chapitres ſuivants, s'eſt propoſé le double but, d'aprécier l'ouvrage de M. Hogarth, & d'appuyer de nouvelles preuves les principes renfermés dans le cours de ſes Réflexions ſur la Peinture.

[b] Iliade, Chant. III.

Le Deſſinateur, après avoir fait choix d'une poſition, a coutume d'indiquer par le trait les grandes parties du corps, les bras, les cuiſſes, ou le tronc, en évitant toutes les lignes perpendiculaires ou paralleles. C'eſt le trait qui montre pour ainſi dire le premier ſquelette de la figure, autant qu'il eſt poſſible de le faire par des lignes à l'exception de la tête & de la tournure des vertèbres.

La tour agréable de la tête forme avec le reſte du corps un contraſte [c] décent & vif, augmenté par la poſition alternative du pied qui porte. Il faut que la tête, comme l'enſeignent nos écoles de deſſin, offre une belle idée. C'eſt ainſi que nous trouvons dans la plupart des figures de marbre des Anciens, ſuivant la remarque de Gerard Audran, la tête un peu ſurbaiſſée. Je n'ai pas beſoin de rappeller ici l'attitude de l'Antinoüs: Hogarth l'a fait. Je préſume pourtant que le Maître à danſer nous fera plus rire dans la poſition que l'Artiſte lui donne ſur la premiere planche, où il le repréſente corrigeant l'attitude de l'Antinoüs, qu'il ne nous paroîtra riſible dans la deſcription que l'Auteur nous fait de cet homme qui ne veut pas que ſon écolier prenne le maintien du même Antinoüs. Ici l'Auteur tire une concluſion de choſes toutes différentes & dans des circonſtances toutes autres. La Danſe

c V. Traité de la Peinture de Leonard de Vinci: Chapitre CCLXV.

Danſe vient mieux à l'appui de ſes principes dans la ſeconde planche, où il nous repréſente une Danſeuſe d'un tour très-agréable, comme *l'Automne* de *Lancret*, gravée par *Tardieu*. En général pour les belles attitudes gardons-nous de paſſer ſous ſilence les Modernes : la plupart des figures des Médailles du règne de Louis XIV. ſont bien auſſi propres que le plus grand nombre des médailles anciennes recueillies par Vaillant à nous expliquer ce que j'entens par cette poſition. Je me rappelle une Suſanne de *N. Verkolie*, figure aſſiſe, d'un très-beau tour. Ce n'eſt pas ſans raiſon que je vous cite l'ouvrage d'un Flamand; je vous montrerois un morceau de *Hollar* gravé d'après *Holbein*, repréſentant la Reine de Saba & quelques perſonnes de ſa ſuite, figures debout, ſi j'avois lieu de craindre que vous fuſſiez du nombre des Amateurs, qui ne veulent voir le beau que là où il n'ont qu'à répéter les éloges généraux & fermer les yeux, à l'exemple de quelques étrangers, pour ne pas voir le mérite de nos vieux Maîtres allemands.

Si l'on veut exprimer cette attitude par une ligne mitoyenne, il réſultera qu'on peut ſe ſervir ici de la ligne d'inflexion, ſoit qu'on l'appelle la ligne flamboyante ou ondoyante, ſoit qu'on l'appelle la ligne ſerpentine [d]. De là eſt-il étonnant

[d] Il y en a encore qui comparent cette ligne à une *ſ* pour l'attitude. On ſent aiſement qu'on ne doit pas entendre par

nant que dans toutes les écoles de deſſin on recommande aux Eleves un trait ou une ligne mitoyenne pour l'ébauche d'une figure bien poſée? C'étoit-là l'objet de *van der Werf* dans l'inſtruction qu'il donnoit à *van der Schlichten*, & de celui-ci dans ſes leçons à ſes Eleves aujourd'hui vivants. Ce qu'il y a de ſingulier c'eſt qu'une infinité de Lecteurs ont regardé les obſervations ſur cette ligne, relativement au deſſin du corps humain, comme des vérités nouvellement découvertes, parce qu'il a plu à un Artiſte auſſi ingénieux que Hogarth d'appeller *ligne de beauté*, celle qui, entre pluſieurs lignes ondoyantes ou d'inflexion, offre une courbure modérée, & de nommer *ligne de la Grace*, celle

par là une grand S. Cependant il s'eſt trouvé des gens qui, par bévue, ou par l'inadvertance du Compoſiteur, ont pris cette S pour une règle, & qui ont combattu en conſéquence pour ou contre. Il eſt vrai, ils ont Lomazzo p. 23. pour eux, mais aſſurément ils ont contre eux les meilleurs principes des écoles de l'art & les maximes des plus habiles Artiſtes d'aujourd'hui. L'inſpection de l'œil & la réflexion de l'eſprit nous font ſentir d'abord, quelle courbure a le plus de conformité avec l'attitude de l'homme qui ſe tient debout. La partie inférieure de la lettre doit indiquer le pied qui ſe porte en jouant en arriere. Mais qui voudra s'apeſantir ſur cette figure, faite uniquement pour ſervir de point de comparaiſon? Qu'on me blâme plutôt d'avoir cité préférablement la ligne d'inflexion des Peintres, à la ligne courbe des Géomètres.

celle qui, entre plusieurs lignes serpentines ou de circonflexion, s'entortille autour d'un cône comme un serpent [e].

Le nom de la premiere ligne n'est pas nouveau. — En général on paroît plus s'embarrasser de déterminer une ligne de la beauté que de décider la question : si une pareille détermination est faisable pour les arts, & si une seule ligne est applicable à tous les cas?

A l'égard des arts d'imitation ne pouroit-on pas en dire ce que Wolf observe du plaisir singulier que fait naître en nous l'Eurythmie, ou la bonne grace? "Dans l'Architecture, dit-il, il nous suffit „de savoir qu'une chose est; il nous est inutile de „savoir comment elle est." En conséquence de cette proposition, il ne seroit pas contraire aux vrais principes de la métaphisique d'établir que, suivant les loix de nos pensées, il peut résulter un effet dont

[e] M. Hogarth est le premier à ce que je sache qui trouve cette différence entre la ligne ondoyante & la ligne serpentine. D'ailleurs cette comparaison de la ligne d'inflexion relativement au dessin du corps humain est assez indifférente aux Critiques. Je ne vois pas en effet que le mouvement naturel du serpent soit si éloigné de la ligne ondoyante ou de l'ondulation des eaux. Il est vrai, Lomazzo dans le passage que nous venons de citer, emprunte sa comparaison du serpent, mais du serpent qui rampe; & alors c'est la ligne ondoyante.

dont nous ne saurions trouver les vraies causes. Mais, pouroit-on dire, cela ne satisfait point la curiosité du Géomètre philosophe. Il faut qu'il y ait des causes; & ce sont ces causes que le Philosophe veut approfondir. Wolf lui-même, en parlant du plaisir que l'ame trouve dans l'Eurythmie, fait sentir la nécessité d'une cause, & indique la raison pourquoi nous aimons mieux voir une chose qu'une autre. "Quand le milieu offre un autre „aspect que les côtés, l'ame n'a pas longtems à „délibérer sur quelle partie elle se portera en pre„mier lieu." C'est ce que savent très-bien les grands Maîtres dans l'ordonnance; non seulement ils connoissent la nécessité d'une lumiere principale dans un tableau, mais ils savent aussi que cette lumiere doit être tenue sur le plan du milieu. L'on trouvera que l'œil aime une certaine symétrie cachée quand il contemple l'équilibre d'un tableau, mais que dans la Peinture il hait l'égalité parfaite des deux côtés *f*; & cela parce que la nature variée, le type de la Peinture, n'offre point cette ressemblance parfaite des aspects & que l'imitation ne sauroit substituer aux beautés de la nature les beautés d'un art étranger, ni changer son objet essentiel. Dans la marche même des muscles, le Dessinateur a soin de ne pas tenir les insertions sur des lignes

f V. Ce qui a été dit sur cet objet au Chapitre XIX.

lignes paralelles : c'eſt à dire, qu'il évite pareillement la ſymétrie.

L'on pouroit établir en conſéquence, que l'obſervation que nous avons faite au ſujet du plaiſir qu'éprouve l'ame à l'aſpect de la ſymétrie, ſouffre ſouvent des modifications, comme ici à l'égard de la Peinture. Quel avantage auroit dans les arts la ligne de la beauté, quand même elle pouroit être déterminée avec plus de certitude encore que par les expériences tirées de nos ſenſations, ſur ce plaiſir que l'ame trouve dans la ſymétrie, & ne faudra-t-il pas toujours en venir à ce précepte d'Horace? *Qu'il faut que chaque genre conſerve la place qui lui eſt aſſignée & qui lui convient* [g]. Une multitude d'exemples en faveur de la ligne ſerpentine ſera-t-elle capable de ſatisfaire le Philoſophe qui, comme Connoiſſeur, doit aſſigner à chaque art en particulier des beautés originales? L'on dit que M. Hogarth abandonne ſon fil, comme Artiſte, dans l'endroit où il veut que le Géomètre le prenne & l'étende plus loin. Mais dans les arts d'imitation qui recommandent ſi énergiquement la variété & l'harmonie, nous dira-t-on quelles ſont les circonſtances où ces maximes ſont applicables?

Chaque Art a ſes beautés propres. Je n'examinerai pas combien parmi les figures la ligne courbe, tel

g *Singula quæque locum teneant ſortita decenter.*

tel que le cercle & l'ellipſe, ou l'ovale, renferme de variété & d'unité, & combien on facilite à l'œil la tranſition d'une ligne à l'autre en évitant les angles aigus. Mais ces lignes ne donnent de la beauté, qu'aux parties où elles ſont bien employées: c'eſt ainſi que l'Architecture poura s'emparer de la ligne directe verticale & avec cette ligne de l'angle droit. D'après les loix de la ſtatique le Deſſinateur ne ſauroit ſe paſſer de cette ligne verticale pour la beauté & la juſteſſe de ſes attitudes.

Cependant, pour donner quelque choſe à la nouveauté de l'expreſſion, honorons du titre de *ligne* de la *beauté*, celle des lignes, dont la marche dans le deſſin concourt le plus à l'embelliſſement du corps de l'homme & de l'animal. La ligne d'inflexion, d'après cette diverſité avec laquelle elle embellit le corps humain, l'enveloppe de la plus noble des créatures, a des droits fondés à cette pompeuſe dénomination. Et rien de plus facile que de s'accommoder de l'interprétation ingénieuſe de **Hogarth**, s'il ne ſe mettoit pas en tête de déterminer une ſeule & unique ligne de la beauté, & puis une ſeule & unique ligne de la grace parmi pluſieurs lignes d'inflexion & de circonflexion, & cela encore par un ſimple trait. Il ne faut pas être difficile pour trouver un ſyſtême dans les exemples d'un deſſin arbitraire. Il ne ſeroit ſans doute pas plus

aiſé de ſe ſervir de la forme des figures animées pour en tirer des inductions ſur les autres arts qui, telle que l'Architecture, ont de toutes autres loix pour fondement.

La ſtructure du corps humain renferme la plus grande beauté : la ligne d'inflexion eſt de toutes les lignes celle qui concourt le plus efficacement à ſa parfaite configuration. Il ne s'en ſuit pourtant pas qu'il faille déterminer une ſeule & unique ligne, lorsqu'il eſt certain qu'il n'y a que la combinaiſon de pluſieurs lignes variées, qui puiſſe produire la beauté de l'enſemble : *Il faut*, comme dit Horace, *que les parties ſe prêtent un ſecours mutuel & qu'elles tendent à une même fin* [h]. Or l'enſemble par la tournure des membres & par le contraſte des objets, eſt ſuſceptible de nouvelles variétés & ſouvent de nouvelles beautés.

Dans la plupart des figures de marbre des Anciens, une tête un peu ſurbaiſſée, ainſi que je l'ai déja remarqué, concourt au finiſſement de l'agréable inflexion de l'attitude. Maisla tête du majeſtueux Apollon pythien eſt-elle moins belle pour être droite? Dans une figure de *Roma victrix* & dans celle d'une *Mammæa Auguſta* rapportée par Boiſſard, la direction droite de la tête eſt-elle moins

h *Alterius ſic*
Altera poſcit opem res, & conjurat amice.

moins remarquable? Et qui eſt-ce qui nie la beauté de ces figures?

Soit qu'on examine la figure d'après l'attitude, ſoit qu'on la conſidere d'après les lignes extérieures, il réſultera toujours que la détermination d'une ſeule ligne ondoyante pour la beauté, & d'une ſeule ligne ſerpentine pour la grace, n'auroit aucune utilité ſenſible à l'égard de toute l'économie de l'art. Car ſi la ligne de la grace ſurpaſſe la ligne de la beauté, il réſultera ou qu'elle efface ou qu'elle renferme déja la ligne de la beauté. Il n'eſt pas à préſumer qu'elle l'efface, d'autant plus que la grace, loin de ſupprimer la beauté, la releve encore. C'eſt ſans doute là ce que M. Hogarth poſe en fait, puisque dans un endroit de ſon livre, le mouvement de la main lui fournit un exemple pour expliquer la beauté au moyen d'une belle direction, & la grace au moyen d'une direction encore plus belle. Mais dèslors que devient l'unité de la véritable ligne de la beauté?

Si, par condeſcendence pour ce ſyſtême, nous adoptons l'unité de ces lignes, il nous reſtera toujours à faire la demande ſuivante. Laquelle ſera-ce pour n'être, ſelon ſa détermination, ni trop courbe, ni trop droite? Il eſt vrai, ſi la détermination conſiſte dans l'arbitraire, l'Artiſte nous a tracé une ligne; & il rejettera toujours la preuve du contraire pour conſerver ſon trait. Un ſimple coup d'œil nous dit

combien la ligne tracée sur le frontispice, differe des sept lignes que l'Auteur rapporte à la premiere planche qui accompagne son ouvrage.

Mais quand la ligne en question renfermeroit encore plus de beauté, quand dans les cas particuliers, elle dénoteroit encore plus de grace, quel en seroit le résultat? Les cheveux flottants de Ligurinus chez Horace, en ne tombant sur les épaules que par ondes égales, figureront-ils ce trait de la véritable beauté? Des muscles uniformes arrondiront-ils les beaux bras, dont Homere a avantagé Junon par dessus toutes les autres Déesses? Si cela étoit, toutes les articulations de l'avant-main seroient contre le naturel d'une ressemblance parfaite, & le contour des parties alternativement élevées & abaissées, ne seroit pas beau par la variété. Pygmalion n'auroit pas configuré ainsi sa statue, & Venus ne l'auroit pas animée.

Ce jugement est trop sévere, pouroit-on me dire. Hogarth, il est vrai, détermine une ligne de la beauté, quand il dit: „Comme parmi toutes „les lignes ondoyantes il n'y en a qu'une, qui mé„rite véritablement le nom de ligne de la beauté, „il n'y en a non plus qu'une, parmi toutes les „lignes serpentines, qui mérite le nom de ligne „de la Grace."

Cependant l'Auteur semble donner plus d'extension à son idée lorsqu'il ajoute plus loin: "Mais „quand

„ quand ces lignes deviennent trop courbes ou trop „ droites, elles perdent réellement quelque choſe de „ leur beauté & de leur grace; elles ne ſont pourtant „ pas tellement privées de ces qualités, qu'elles ne „ puiſſent encore rendre de grands ſervices dans les „ compoſitions, où l'on n'a pas eu le deſſein parti- „ culier d'exprimer la beauté & la grace dans leur „ plus haute perfection."

Je dirai que ces lignes employées dans les endroits convenables, ne ſont rien moins que dénuées de beauté, & qu'elles leur communiquent autant d'agréments que la prétendue ligne de la beauté en communique à ſes parties analogues. C'eſt ce que je crois avoir prouvé déja par le beſoin de la variété. La nature & la vérité des objets, voilà les preuves les plus fortes. Les muſcles gémeaux qui forment le gras de la jambe avec leurs nerfs & leurs ligaments, rempliront ſans doute par d'agreables lignes ſerpentines, les prétentions de l'Artiſte anglois au ſujet de la ligne de la grace: néanmoins il ne faut pas que ces lignes, de peur qu'elles ne portent atteinte à la beauté du deſſin, ayent de la reſſemblance entre elles. Au contraire l'os de la jambe avec ſes muſcles, ne doit indiquer par une douce élévation qu'un ſoupçon de cette ligne ſerpentine. D'après l'expreſſion dont nous venons de parler, ce muſcle auroit préſenté infailliblement une ſurface trop plane. Mais ces parties

charnues pratiquées à leur place seront-elles moins belles, & poura-t-on s'en passer, même dans les endroits où l'on a eu le dessein particulier de rendre la beauté & la grace dans leur plus haute perfection? La répétition de cette ligne précise serviroit peut-être à représenter un Esope ou le fameux *Gobbo dei Carracci*, dont *Pond* nous a conservé la figure dans ses imitations de dessins.

Le Critique anglois adoucit encore davantage ses préceptes, chose qu'on pouvoit bien attendre d'un homme aussi expérimenté. L'équité exige de nous de l'entendre jusqu'au bout & de ne point prendre des maximes énoncées un peu obscurément pour des inductions, étrangeres aux vues de l'Auteur. Ecoutons-le. "Quoique j'aye distingué „si particulierement ces lignes, que je leur ai donné „le nom de lignes de la beauté & de la grace, je „crois néanmoins, que leur emploi & leur disposition devroient être encore plus modifiés par les „principes que j'ai établis pour la composition en „général; je crois, dis-je, qu'il faudroit, selon „l'exigeance du cas, les mêler & les combiner „savamment, tant les unes avec les autres, qu'avec „les lignes que je puis appeller, par opposition aux „lignes d'inflexion, des lignes plattes."

S'il ne faut mêler & combiner ces lignes qu'en opposition aux lignes plattes en question, comme l'insinue

l'insinue très-judicieusement l'Auteur, il résulte qu'elles concourent à l'harmonie du tout pour plaire à nos sens, & que par conséquent elles concourent à la beauté de l'objet. Il importe peu de savoir si cette exception est capable de balancer la règle de notre Critique. Il paroît plutôt que la décision pour la beauté ou la grace de deux lignes particulieres, de préférence à tant de lignes courbes qui contribuent toutes à l'harmonie, est parfaitement inutile. Elle est toute aussi inutile que si, après avoir parlé en termes fleuris de la beauté de la lumiere dans un tableau, on ne vouloit faire mention de l'ombre que comme d'une partie bien inférieure relativement à la beauté; enfin si, pour adoucir la proposition, on ne vouloit admettre qu'avec restriction le mélange & la combinaison de l'ombre avec la lumiere. Quel Connoisseur niera que l'ombre bien entendue dans ses parties claires, contribue autant à la beauté du tableau, que la lumiere bien distribuée avec ses éminences? Je dirai même que dans l'exécution l'ombre offre plus de difficultés à vaincre que la lumiere. Les parties ombrées embellissent les parties claires, & elles en sont embellies à leur tour. C'est par cette raison que l'Abbé Trublet [i], releve la comparaison

i Essais sur divers sujets de Littérature & de Morale. *Du Naturel.* VI.

tant de fois répétée, des négligences des Ecrivains miſes en oppoſition avec les ombres dans un tableau. Il ne déduit de cette maxime que la néceſſité de la variété pour la beauté de l'enſemble. "Jamais, „dit-il, il ne peut y avoir trop de beautés dans un „ouvrage fait pour plaire; mais il peut y avoir „trop d'une ſorte de beauté." J'eſpere que la reſſemblance de la comparaiſon avec le cas préſent n'aura pas beſoin d'autre explication.

De peur d'étendre ce chapitre au de-là de ſes bornes, je vais faire une petite pauſe. Vous aurez la continuation de mes penſées ſur l'Analyſe de la beauté de Hogarth. Mais je vous conſeille de faire dans cet intervalle quelque lecture plus agréable ſur les arts, ou de vous amuſer avec *Hogarth* l'Artiſte, jusqu'à ce que vous ayiez le courage de reprendre Hogarth l'Ecrivain.

CHAPITRE LVII.

Des Talents & des Ouvrages de M. Hogarth, & des Carricatures en général, ainſi que de l'Ordonnance des Tableaux d'après l'Analyſe de la Beauté.

Il faut du courage, dites-vous, pour ſuivre Hogarth partout. Pour trouver quelques grains d'or, diſperſés dans ſon *Analyſe de la Beauté*, il faut remuer bien du gravier. Il eſt vrai, il a cherché à prévenir lui-même ſes lecteurs ſur les désagréments de ſon ſtyle. Mais, pouroit-on demander, la diſtribution toute auſſi deſagréable des figures ſur les planches qui accompagnent ſon ouvrage, appartient-elle au ſtyle, ou à la gaieté pittoresque? Il me ſemble qu'il a un peu abuſé de la permiſſion qu'on accorde à un Anglois de ſe livrer à ſon humeur.

Ceux qui connoiſſent le ton de gaieté qui caractériſe les ouvrages de Hogarth du côté le plus favorable, voudroient adoucir la critique qu'en fait M. l'Abbé le Blanc [a]. L'imagination de l'Artiſte eſt auſſi heureuſe, que le ſuccès de ſes ouvrages eſt brillant. Son *Horlot's Progreſs*, ou les

[a] Lettre XXIII. A M. l'Abbé du Bos.

Aventures d'une Coquette, ouvrage que l'Artiſte a gravé d'après ſes propres tableaux, l'auroit rendu recommandable aux Curieux qui ne conſidérent pas tous les objets de l'art avec le front d'un Zenon. Il eſt vrai, on eſt étonné de voir comment ce goût plus que comique ait pu avoir un ſuccès ſi prodigieux dans un pays, où pour faire fleurir les beaux-arts on accumule les monuments les plus précieux de l'Antiquité, & où l'on ne néglige rien pour ſe mettre en poſſeſſion de quelqu'ouvrage fameux de *Raphaël*. C'eſt une queſtion que je laiſſe à diſcuter à ceux qui feront l'hiſtoire de ce goût. Pour nous, contents de l'admirer de loin, nous n'avons pas lieu d'en être jaloux. L'Allemagne ſera ſatisfaite de fournir de tems en tems un *Mengs* à l'école romaine & d'apprendre que les ouvrages de ce Peintre méritent l'approbation de l'Anglois judicieux [b]. Mais les ouvrages de Hogarth ont un mérite réel, indépendant du ſuccès que des motifs parti-

[b] Je n'ai qu'à citer à ce ſujet un Tableau de *Mengs* fait d'après l'Ecole d'Athenes de *Raphaël*. Mylord Northumberland eſt poſſeſſeur de cette copie qui, avec la beauté de l'expreſſion & la correction du deſſin de l'original, renferme des avantages particuliers par rapport au coloris. Cependant avec la meilleure préſomption, c'eſt en partie au tems à fixer le mérite du Peintre à l'égard de la durée des couleurs. Cela n'empêche pas que la conſidération qu'a obtenue une copie de cette nature, ne

particuliers font obtenir aux ſujets ſatiriques ; ils renferment une force d'expreſſion, dont l'homme à talent peut faire ſon profit en l'appliquant à des ſujets plus nobles & en l'adouciſſant ſelon les règles de la convenance. C'étoit-là l'objet que ſe propoſoit un *Leonard de Vinci*, quand il faiſoit de ces ſortes de deſſins de charge.

Je ne fais point de difficulté de comparer nos Deſſinateurs de Carricature à Scarron, tant d'après ſon bon que d'après ſon mauvais côté. Dans ce cas Hogarth poura être placé à côté de l'Auteur du Roman comique. Le la Rancune du François n'y perdroit rien, quand on le repréſenteroit avec le viſage décharné du fameux *Petro Rezio* de l'Anglois [c]. La groſſeur du ventre poura être ſupprimée, ſi d'ailleurs les conſeils de Leo Baptiſta Alberti, qui veut qu'on évite ces ſortes de compoſitions contre nature, ſont encore de quelque poids chez les Artiſtes. Celui qui a mis au jour avec autant d'agrément que d'art les penſées de Butler dans

ne redouble l'eſtime pour un Artiſte dont les propres inventions ſont ſi recherchées. Son Tableau de la Réſurrection qui décore le maître-autel à l'Egliſe Catholique de Dreſde, ne fait que confirmer ſa réputation.

c On ſe rappellera l'Eſtampe de Hogarth, qui repréſente ce Médecin, empêchant Sancho-Panſa, Gouverneur de l'Ile de Barataria, de manger des plats ſervis ſur ſa table.

dans ſon Hudibras, poura bien auſſi rendre les idées d'un Scarron, enviſagées du côté le plus favorable.

Je ne ſais comment un Peintre de Carricature ſe ſeroit accommodé de la loi des Thebains, qui impoſoit aux Artiſtes l'obligation abſolue de repréſenter la figure de l'homme dans toute ſa décence & dans toute ſa perfection. Les Modernes ont plus de condeſcendance. Il eſt vrai, un *Annibal Carrache* a encouru la cenſure de ſes contemporains, pour avoir fait ſi ſouvent la carricature de l'homme, lui qui, avec des talents ſi ſupérieurs, pouvoit repréſenter ſon image dans toute ſa nobleſſe. Nous ne conteſterons point cette portion de l'art à ceux qui ne ſont pas en état de donner autre choſe, & qui, bien inférieurs à un Chevalier *Ghezzi*, n'ont pour tout talent que la bonne opinion d'eux-mêmes.

Si nous jugeons l'Artiſte anglois d'après ſon livre, nous ſommes forcés de croire que la nature l'a avantagé de talents éminents pour le genre noble. Sans nous offrir ces talents dans ſes ouvrages gravés les plus connus [d], ni ſans ſurpaſſer par le

d Son Moïſe, jeune garçon, remis par ſa mere à la fille de Pharaon, eſt remarquable par une expreſſion plus élevée, ſurtout quant à la Princeſſe. M. Rouquet nous apprend à l'occaſion de ce ſujet, que M. Hogarth, de concert

le goût du deſſin les Artiſtes de ſon pays, il traite *Raphaël* d'un ton auſſi leſte, que Scarron traite Virgile.

„*Raphaël*, dit le Critique anglois dans ſa pré-„face, dès qu'il eut vu les ouvrages de *Michel-„Ange* & les ſtatues antiques, quitta ſa maniere „droite & roide & changea tout à coup ſon goût „du trait; il s'attacha avec tant d'ardeur à la ligne „ſerpentine, qu'il la répéta d'une maniere ridicule, „particulierement dans ſes drapperies, quoiqu'à la „vérité ſa grande étude du naturel ne le laiſſât pas „longtems dans cette erreur.“ Ce ne ſont pas ſans doute les fameux Cartons d'Hamptoncourt, gravés par un *Nicolas Dorigny*, qui ont fourni les exemples à la cenſure de M. Hogarth. Il eſt certain qu'on n'avoit pas encore d'exemples, que jamais perſonne ſe fut exprimé en ces termes au ſujet de *Raphaël*, pas même les Savants, lorſqu'ils lui ont reproché le manque du coſtume. Quant à cette derniere partie, on peut lire ce qu'en ont écrit Lomazzo & après lui Laireſſe.

Les Portraits de la main de Hogarth méritent d'autant plus l'eſtime des Curieux, qu'ils s'écarte de

concert avec trois autres Peintres d'Hiſtoire, ſe propoſoit d'orner de tableaux un des principaux ſalons de l'Hopital des Orphelins. Les ſujets ſont conformes à la convenance, & la réſolution ne peut qu'ajouter à la gloire des Auteurs de l'entrepriſe.

de la maniere ordinaire des Anglois : grand obſervateur de la nature, il tend plus au bel effet qu'à l'extrême fini. Son *Garrik* eſt regardé par les Curieux comme un chef-d'œuvre de l'art, tant pour l'expreſſion que pour la couleur. Le Peintre a repréſenté ce célèbre Acteur dans le rôle de Richard III. & l'Amateur le connoît par la gravure qui en a paru. Dans ce portrait, l'enſemble offre cette qualité ſi ſéduiſante des bons tableaux, le grand effet. Je m'en rapporte ſur cet article au jugement d'un grand Connoiſſeur, de M. le Comte de St. P . . . qui reconnoît l'Angleterre pour ſa patrie. J'ai voulu ſavoir de lui, non ſeulement ce que penſoient les Savants en Angleterre de l'ouvrage de Hogarth, mais encore ce qu'en jugeoient les Curieux accoutumés à voir de beaux ouvrages de l'Art. Mais d'après le jugement de cet Amateur, j'apprens que l'Analyſe de la Beauté de notre Artiſte, eſt placée dans un rang bien inférieur à ſes ouvrages de l'art.

Ne me demandez pas, mon cher ami, ſi ce jugement doit ſuſpendre notre approbation? Chez nous il n'arrive que trop ſouvent, que tout ce qui nous vient de l'étranger captive notre goût; d'ailleurs la production d'une bonne tête a déja le préjugé pour elle. Sans ſe compromettre par une critique hazardée, on prend un détour : on admire ce qu'on n'entend pas, & on s'en trouve bien.

Il

Il y a des gens qui, épris d'un bâtiment qu'on leur vante, commencent d'abord à bâtir à côté, sans examiner si le terrain est propre à supporter l'édifice. Je me flatte d'avoir gardé un milieu entre la louange & le blâme. C'est à vous, mon cher ami, à décider si j'ai toujours saisi la pensée de l'Auteur, surtout dans les endroits, où il a cru expliquer le clair par l'obscur.

Je n'ajouterai plus qu'un mot, avant de passer du simple au composé d'un tableau. La ligne d'inflexion, ou plutôt la ligne à laquelle Hogarth donne le nom de serpentine, ne seroit pas capable de produire la grace dans l'attitude d'une figure, si la franchise de cette attitude, de concert avec l'expression de l'ame & la beauté du corps, n'y imprimoit le sceau de la bonne grace. La même chose a lieu par rapport au mouvement. Quelque bonne que soit votre attitude, si vous ne lui donnez point de mouvement elle sera privée de grace. Le mouvement manque quelquefois de souplesse, ou paroît moins gracieux. Et cependant la différence entre la contrainte & la franchise est fort petite, comme l'Auteur nous le démontre très-bien dans son Livre *. Par le secours de son imagination, il appelle l'Artiste dans l'attelier du Sculpteur; là il lui fait suivre la savante manœuvre du

* Analyse de la Beauté; Chapitre X.

du ciseau manié par un Maître qui donne la derniere main à son ouvrage. "Instruit à cette école, „ajoute l'Auteur, il apprendra bientôt ce que c'est „qu'un ouvrage sorti des mains d'un pareil Maître, „ce que c'est qu'un travail approuvé par les vrais „juges de l'art, un travail nommé par les Italiens „*il poco di più* [f], un peu plus, & qui distingue les „chefs-d'œuvres antiques de Rome des meilleures „copies faites par les Modernes." L'Auteur suppose sans doute que la ligne serpentine se trouve dans l'original & dans la copie. Dans des contours également précis souvent les moindres traits distinguent la main facile de la main lourde.

Telle seroit peut-être dans une danse théatrale l'attitude savante mais naïve d'une Vestris ou d'une Lenzi, vis-à-vis de la position aussi savante, mais moins naïve d'une autre danseuse. Les attitudes de l'une & de l'autre vous indiqueront la ligne précise de la grace. Qu'est-ce qui en fait donc la différence?

Admettriez-vous, mon cher ami, dans la composition d'un tableau, des figures d'une position belle, mais uniforme? Je ne le crois pas. Vous aimeriez mieux sans doute, si la composition présente des danses, y trouver les tours variés des Danseuses d'Herculanum, dont Winkelmann dit qu'elles

f On pouroit dire quelquefois *il poco di meno.*

qu'elles ſont vives comme la penſée, ou la légéreté de cette Camille, dont Virgile dit "qu'elle „aurpit pu voler ſur un champ couvert d'herbes „hautes, ou d'épis, ſans les faire plier ſous ſes „pas, ou ſe frayer une route au milieu de la mer, „& courir ſur les flots ſans mouiller ſes pieds lé„gers [g]." Ou vous préféreriez peut-être cet agréable contraſte qu'un Poëte moderne [h] nous offre ſi bien dans ſes vers:

Ah, Zelima, que vous êtes brillante!
Mais que Naris, grands Dieux! eſt raviſſante.
Que vos pas ſont légers, mais que les ſiens ſont doux!
Elle eſt inimitable, & vous êtes nouvelle:
Les Nymphes ſautent comme vous,
Et les Graces danſent comme elle.

M. Hogarth qui reprend l'uſage immodéré de la ligne ſerpentine, même dans *Raphaël*, ne voudra pas, défenſeur de la variété, admettre l'uniformité dans aucune ordonnance; & cependant cette maxime ſemble découler de ſa reſtriction du beau & du gracieux à une ſeule ligne. Trop épris de

g Illa vel intactae ſegetis per ſumma volaret
Gramina, nec teneras curſu laeſiſſet ariſtas:
Vel mare per medium, fluctu ſuſpenſa tumenti,
Ferret iter, celeres nec tingeret aequore plantas.
Aen. VII. verſ. 808.

h Rannée & Maſcave, Conte philoſophique.

de son système, il n'en voit plus les conséquences; en lui passant sa méthode favorite on trouve qu'il parle comme un autre homme. Considérons le d'abord sous la forme d'un Maître, qui ne recommande rien tant que la diversité bien ordonnée.

„L'Art de bien disposer, dit-il en plus d'un „endroit de son livre, est l'art de bien varier." Il remarque que tous nos sens aiment la diversité, que tous haïssent l'uniformité. Par ces maximes il nous fait voir que, relativement à l'inégalité des objets & à leur contraste, il ne s'écarte pas d'un de Piles, d'un Laireſſe & des autres Maîtres de la bonne ordonnance d'un tableau.

Quant à l'accord de la variété & à l'unité du tableau, il ne paroît pas moins recommander l'un que l'autre. Il dit expressément: "Ce que j'ai en „vue ici & partout, c'est une variété composée. „Car une variété sans être composée & sans avoir „d'objet, est de la confusion & de la difformité." D'autres passages relatifs à ce sujet sont dignes de l'Artiste.

Dans les tableaux d'une figure unique, l'Auteur ne dit pas un mot de la restriction à une seule ligne de la beauté & de la grace. „L'Actrice, dit-il, „a suffisamment de grace avec peu de gestes; il „ne faut pas d'ailleurs que les gestes de l'Actrice „ayent autant d'extension que ceux de l'Acteur.

„Car

„ Car comme les lignes qui compoſent Venus, ſont „ plus ſimples & plus coulantes que celles qui for- „ ment Apollon, il faut auſſi que leurs mouve- „ ments ſoient dans des proportions analogues. “ Ces paroles ſignifient-elles autre choſe, ſinon qu'il faut ſe ſervir de diverſes lignes de la grace & de la beauté, ſuivant la diverſité des caracteres.

Dans un autre endroit de ſon livre, il réduit la beauté à une variation conſtante. Ainſi il n'eſt pas étonnant que Shakeſpear, au ſentiment de Hogarth, ait renfermé tous les charmes de la beauté dans ces deux mots: *Variété infinie.* Mais prenons ces expreſſions, employées ſouvent dans un ſens vague, d'après l'explication plus préciſe de M. Hogarth de l'unité ou de la clarté, & comparons ſoigneuſement les paſſages pour lui rendre la juſtice, qu'il s'eſt ſouvent diſpenſé de rendre aux autres Ecrivains, ſurtout aux Etrangers. On eſt fâché de voir qu'un homme auſſi éclairé que lui prenne à tâche de rabaiſſer la réputation de tous ceux qui ont écrits ſur les arts.

Car cette même expreſſion de la variété infinie, qu'il vient de trouver ſi lumineuſe dans le Poëte chéri des Anglois, dans un paſſage [i] où peut-être il n'eſt pas uniquement queſtion des graces de la

i Shakeſpear, dans ſa Tragedie de Cléopatre & d'Antoine peint les charmes de cette fameuſe Reine d'Egypte dans

configuration, ne lui paroît avoir du ſens qu'à la premiere inſpection dans la deſcription de M. Ten Kate [k]: l'autre partie du chapitre, ſelon lui, détruit entierement cette bonne opinion. Cependant M. Ten Kate veut qu'on adapte cette variété des parties à une unité touchante, ou à une convenance pathétique, non ſeulement de chaque membre, par rapport

dans la premiere ſcene du troiſieme acte. Voici les couleurs qu'il emploie :

Mecaenas. Now Antony muſt leave her utterly.
Enobarbus. Never, he will not
Age cannot wither her, nor cuſtom ſtale
Her infinite variety: other women cloy
The appetites they feed: but ſhe makes hungry,
Where moſt ſhe ſatisfies. For vileſt things
Become themſelves in her etc.

Selon ce tableau, ce n'eſt pas ſeulement la configuration, ce ſont les autres agréments accidentels qui appartiennent aux charmes propres à réſiſter à l'âge & qui ſont parties des attraits dont la variété infinie ne ſauroit être altérée par la longueur de la jouiſſance. Cette même variété offre les moyens de conſerver l'amour toujours dans ſa nouveauté & dans ſa vivacité. — Je demanderai à mon tour, ſi ce morceau eſt en effet ſi riche pour l'art? La *variété*, s'il falloit qu'elle fut *infinie* par rapport aux beaux-arts, pouroit ſouvent s'oppoſer à la *noble ſimplicité* qui a auſſi ſes prétentions au bon goût.

[k] V. Diſcours ſur le Beau idéal, inſéré dans le Tome III. du Traité de la Peinture &c. par Mrs. Richardſon Pere & fils. p. VIII.

port à ſon corps, mais auſſi de chaque partie, par rapport au membre dont elle fait partie. Enſuite il décrit cette qualité par la convenance, par le vrai *decorum* ou la bienſéance des idées, tant pour le viſage & pour la taille, que pour les tours & les attitudes.

Ces expreſſions ſur l'accord de la variété dans un ſujet qui frappe les ſens, ſeroient-elles en effet auſſi peu claires, pour déſigner les vrais caracteres de la beauté d'un objet, que le prétend notre Critique? Je doute pourtant que le ſtyle de Hogarth ait plus de clarté que celui de Ten Kate.

Mais je vous donne cauſe gagnée ſi, en adoptant une ſeule ligne de la beauté & de la grace qui l'emporte ſur toutes les parties conſtituantes du beau, vous en inférez les préceptes raiſonnés de la belle ordonnance ou de la diverſité des parties miſe en harmonie avec l'unité de l'enſemble. Permettez-moi ſeulement de décompoſer un paſſage que j'ai déja cité par quelques demandes & quelques réponſes. Puis je me démettrai de la fonction de Catéchiſte pittoresque.

Qu'eſt-ce que c'eſt que l'art de bien compoſer ou de bien ordonner? — C'eſt l'art de bien varier. — Eſt-ce par pluſieurs lignes ondoyantes ou ſerpentines, ou eſt-ce par d'autres lignes? — Non pas tout-à-fait. — Si nous continuons de faire des queſtions à notre Critique ſur la compo-

ſition au moyen de la ligne ondoyante & ſerpentine, il ne nous en déterminera qu'une ſeule qui, parmi les lignes ondoyantes, mérite véritablement le nom de ligne de la beauté, & qu'une ſeule qui, parmi les lignes ſerpentines, puiſſe être appellée la ligne de la grace. Et pourquoi cela? C'eſt ce qu'on peut bien demander, ſi l'on ne veut pas ſubſtituer l'arbitraire à la preuve. Que ſont donc les autres lignes? — Elles ſont trop courbes ou trop droites. — Ces lignes perdent-elles leur qualité de la beauté & de la grace? — Elles n'en ſont pas tellement privée qu'elles ne puiſſent rendre encore de grands ſervices dans les compoſitions. — Ici l'Auteur venant de louer lui-même ces lignes, nous continuerons de lui demander: Dans quelles circonſtances rendent-elles ces grands ſervices? — Dans celles où l'on n'a pas eu *l'intention particuliere* de rendre la beauté & la grace dans leur plus haute perfection: réponſe qui détruit tout l'eſpoir que j'avois conçu.

Apparemment, (ajoutois-je avec une ſorte de dépit lorsque je relus ce paſſage) dans les endroits où l'Artiſte veut donner à ſon Charon, où a quelque autre figure des jambes de fuſeau. Car quand, à l'exemple des autres Connoiſſeurs du beau, il nous décrit agréablement les cheveux agités par ondes; quand il nous fait remarquer le plaiſir que trouve l'œil à conſidérer ces différents

étages

étages de boucles naturellement entrelacées & opposées, il a sans doute en vue leur plus haute perfection & il nous dispense en même tems du précepte d'une seule ligne ondoyante ou serpentine.

Où l'on n'a pas eu l'intention particuliere. — Avec votre permission je reviens à cette froide restriction : elle me roule toujours dans l'esprit avec toutes ses conséquences. Quelle impression poura faire une acceptation, qui prend plus qu'elle ne donne, sur l'esprit d'un Artiste qui aspire à la perfection & qui a *l'intention particuliere* de prendre pour règle la maxime favorite de M. Hogarth. Cette maxime lui fera oublier les loix de la variété. Il me semble du moins que l'adoucissement de notre Auteur n'est pas trop encourageant lorsqu'il dit : " Quoique je fasse une distinction particuliere „ des lignes en question, je crois pourtant, que „ l'usage qu'on en fera doit être encore plus restreint „ par la méthode que j'ai établie pour la compo- „ sition en général. " &c.

On sent en lisant ce passage combien il en coute à l'Auteur de restreindre son principe, trop limité pour les loix inconteslables de l'ordonnance. Tel est souvent le cas des Savants : ils ont eu moins de peine à bâtir leur système, qu'à y plier leur matiere.

Suivez avec moi l'Artiste qui a absolument l'intention particuliere de nous offrir la beauté &

la grace dans leur perfection d'après le syſtême de Hogarth. D'abord on lui interdit le choix de pluſieurs lignes ondoyantes & ſerpentines, comme trop droites au trop courbes, puis on le lui permet par un froid adouciſſement & tout au plus par un: *Je crois pourtant.* — Plein de ſon syſtême, il dédaigne généreuſement les beautés ordinaires: il ſe renferme à l'obſervation de la ligne préciſe de la beauté, ou encore mieux à celle de la grace. En extaſe à la vue de l'Antinoüs, il imite ſon attitude embellie par la ligne préciſe de la grace: en répétant les figures dans cette direction, multipliera la beauté du tableau dans ſa compoſition. Les différents aſpects des modeles, ni la diverſité des âges, des ſexes & des membres, ne feront point capables de cacher à l'œil du connoiſſeur la répétition de l'attitude principale, & ne pouront jamais empêcher que la repréſentation forcée de la même ſorte de beauté ne cauſe plus d'ennui que de plaiſir au ſpectateur. En un mot, l'Artiſte produira un tableau qu'il poura défendre par la méthode de Hogarth, tandis que ſes adverſaires pouront l'attaquer par les reſtrictions & par les ouvrages du même Hogarth. Ne cherchez donc pas la contradiction entre ce tableau factice & entre ce syſtême. Autre choſe eſt le syſtême, autre choſe eſt la nature du ſujet. —

Je

Je fais trop de cas de l'Artiſte anglois, & je ſuis trop empreſſé à lui rendre juſtice, comme défenſeur de la variété, pour devoir craindre qu'on m'accuſe d'avoir mal interprêté ſes principes, lorsque dans la compoſition d'un tableau je déſaprouve toute répétition inſipide même des plus beaux modeles. Vous voyez briller diverſement les figures des ſtatues antiques dans le fameux tableau du *Pouſſin* repréſentant les Iſraélites qui recueillent la Manne, & vous remarquez que c'eſt dans différents rapports qu'elles ont été les objets de l'imitation du Peintre. C'eſt ce que j'ai remarqué ailleurs à l'occaſion des Conférences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture recueillies par Henry Teſtelin. Qu'en conſéquence de cela l'Artiſte varie & mélange les attitudes d'après un plus grand nombre de lignes courbes, ou, comme on le voit dans l'Apollon du Belvedere [1] d'après des lignes un peu plus droites & d'autres traits mitoyens. Les beaux contours ne fourniſſent pas moins de diverſité au Deſſinateur correct. C'eſt ainſi que

1 "Qu'un Peintre ſe ſerve donc de l'Apollon du Belvedere „pour repréſenter Perſée ou quelque autre héros de l'âge „de Perſée, pourvu qu'il anime cette ſtatue, & qu'il „ne ſe contente pas de la deſſiner correctement pour la „placer dans un tableau telle qu'elle eſt dans ſa niche." Réflexions critiques ſur la Poëſie & ſur la Peinture par M. l'Abbé du Bos. Tome II. Sect. VII.

l'Artiſte parvient à la variété, c'eſt ainſi que ſon induſtrie ſait la mettre en harmonie par le naïf & le décent du contraſte, ſuivant l'expreſſion touchante des figures & l'heureuſe diſtribution des couleurs, l'une & l'autre traitées ſelon l'artifice des jours & des ombres, & ſelon l'intelligence du clair-obſcur en général. Enfin c'eſt ainſi qu'opère l'Artiſte qui cherche le beau, non ſeulement dans la préciſion du contour, mais auſſi dans l'expreſſion du tout-enſemble & dans l'effet du tableau. Sans quoi l'on n'auroit écrit que pour les Deſſinateurs & non pas pour les Peintres, ni pour les Graveurs qui, émules des Peintres, tendent à l'effet comme *Vorſterman* tendoit au clair-obſcur de *Rubens*.

CHAPITRE LVIII.

La Règle de Michel-Ange.

Comment *Leonard de Vinci* a-t-il pu ignorer le secret important de trouver un nom pour les lignes, d'après lesquelles il nous enseigne la maniere de placer les figures [a] & d'appercevoir partout des formes pyramidales & des traits serpentins? Le grand *Leonard*, nom que lui donne aussi Hogarth, s'en est-il dédommagé en ce qu'il étoit Maître de l'expression de la grace, en ce qu'habile dans tous les arts d'imitation, il a modelé en terre les charmes divins de l'Enfant Jesus. — Je ne répéterai point ici ce que j'ai dit plus haut sur ce même sujet [b]. Sans doute ce modele seroit plus capable de nous conduire au gracieux que les lignes serpentines: sans doute il nous enseigneroit plus que ne peuvent faire de simples préceptes, plus enfin que l'Artiste anglois n'a pu nous dire & qu'il n'a pu même nous figurer sur ses planches. Au lieu de cela, Hogarth nous bâtit un systême, dont on ne trouve pas la moindre trace dans *de Vinci*. "Et „cela est d'autant plus étonnant, dit-il, qu'il étoit „contemporain de *Michel-Ange*." Qu'est-ce qui a pu

a Traité de la Peinture; Chapitre CCXLII.

b V. Chapitre XLIV. p. 200.

pu empêcher *Leonard* de prendre part aux découvertes de *Michel-Ange*? Etoit-ce la différence de l'âge? Elle n'étoit que d'une trentaine d'année. Etoit-ce cette jalousie qui fit passer le vieux *de Vinci* en France, où François premier le dédommagea en Roi de la préférence que ses compatriotes commençoient à donner à son rival? D'ailleurs *Michel-Ange*, qui prenoit tant de soins de cacher ses ouvrages aux yeux d'un *Raphaël*, auroit-il été aussi communicatif avec ses principes vis-à-vis de son concurrent, que vis-à-vis de son Eleve, *Marc de Siene*? Et les Artistes le font-ils en général? *Michel-Ange* donnoit-il plus de grace à ses ouvrages que *Leonard* n'en donnoit aux siens, pour exciter la curiosité de son vieux concurrent qui, comme nous l'avons dit plus haut [c], s'est expliqué très-librement sur le Jugement dernier de son rival. Ils étoient contemporains, donc les principes de l'un devoient être connus de l'autre: cela suffit à la critique de M. Hogarth. Les difficultés de cette espece n'occupent qu'un Felibien, un de Piles & quelques uns de leurs semblables. Souvent même ces Ecrivains, pour éviter la sécheresse de la critique & pour répandre plus de jour sur leurs préceptes, ont recours à la description de quelque tableau piquant: c'est ce que ne veut pas M. Hogarth,

c V. Chap. XL. p. 1.

garth, il ne craint point cette sécheresse, & d'ailleurs ses amis, dont il vante les bons conseils, ne l'en ont point averti.

Cependant il n'est guere possible d'éviter cette sécheresse: je crains bien de le confirmer par mon propre exemple. — Venons au fait & apprenez la fameuse règle de Michel-Ange : *Il faut donner toujours à une figure la forme pyramidale & serpentine, & la varier avec un, deux & trois.* Que dites-vous de cet oracle de Delphe? Ne croyez vous pas voir devant vous?

De ce sourcilleux roc l'inébranlable cime.

Vous ne risquez rien de conclure du texte à l'explication : c'est un avertissement que je vous donne. Ma reconnoissance pour un du Fresnoy & mon équité pour un Lomazzo peuvent vous faire juger d'avance que je ferai tous mes efforts pour mettre les préceptes de ces deux Critiques dans un autre jour que celui dans lequel Hogarth les a considérés. Si cela ne suffit pas encore, je vous dirai que la connoissance intime de ces passages est absolument nécessaire à l'intelligence de l'ouvrage de Hogarth.

Ainsi le Critique anglois prend pour base de son système le passage obscur de *Michel-Ange* tiré de Lomazzo? — Sans doute, & il nous assure en même tems que plusieurs Ecrivains ont recommandé ce passage, sans en avoir saisi le sens. Pour prouver

prouver ce qu'il avance, il cite surtout pour exemple un passage du Poëme de du Fresnoy. Pourtant du Fresnoy, en disant que les parties doivent avoir leurs contours en ondes & ressembler en cela à la flâme ou au serpent lorsqu'il rampe, s'exprime comme Lomazzo dans l'explication que M. Hogarth ne cite pas. D'ailleurs le peu que rapporte Hogarth de la règle tirée de Lomazzo, est mal rendu, du moins dans la traduction allemande. De quel côté sera donc la mépriſe? Il me semble que M. Hogarth, en entrant dans la carriere littéraire, abuse un peu de l'antique permission des Ecrivains de dépriser leurs devanciers & de s'élever sur leurs ruines.

Une prétendue contradiction fournit à Hogarth la conclusion contre du Fresnoy. Je vous en fais juge. Il accuse de Piles d'une contradiction bien plus grande encore. — "Tous les Ecrivains „anglois, dit-il, qui ont traité cette matiere, ont „répété ces passages. De-là, le *je ne sais quoi* „est devenu une expression de mode."

Pour mieux prouver ce qu'il avance, vous trouvez ce *je ne sais quoi* dans un passage de sa Traduction de du Fresnoy. Il est fâcheux seulement pour la preuve de M. Hogarth que cette expression ne se trouve ni dans l'original, ni dans la Traduction françoise de de Piles, ni même dans celle de Dryden, d'ailleurs extrêmement libre.

Pour

Pour vous mettre à même de juger ce différent, je rapporterai en note l'original & la copie de Dryden [d]. Il eſt vrai, celui-ci a ſupprimé la comparaiſon de la flâme qui s'élance & du ſerpent qui rampe. D'ailleurs le paſſage que Hogarth cite comme plein de contradictions, n'eſt pas de du Freſnoy,

[d] *Membrorumque ſinus ignis flammantis ad inſtar,*
Serpenti undantes flexu, ſed laevia plana
Magnaque ſigna, quaſi ſine tubere ſubdita tactu
Ex longo deducta fluant, non ſecta minutim,
Inſertisque Toris ſint nota ligamina juxta
Compagem Anatomes, & membrificatio Graeco
Deformata Modo, paucisque expreſſa lacertis,
Qualis apud Veteres &c.

De A. G. v. 106.

The Parts muſt be drawn with flowing glideing Outlines, large and ſmooth, riſing gradually, not ſwelling ſuddenly, but wich may be juſt felt in the ſtatues, or cauſe a little Relievo in Painting. — Let the Muſcles have their Origin and Inſertion according to the Rules of Anatomy: let them not be ſubdivided into ſmal ſections, but kept as entire as poſſible, in imitation of the Greek Forms and expreſſing only the principals Muſcles. — A cette occaſion on ſe rappellera le jugement de Richardſon, Tome II. p. 129. de ſon Traité de la Peinture, lorsqu'il dit: "Il ſeroit à „ ſouhaiter que Dryden eut mieux entendu la Peinture „ dans le tems que ſa plume admirable s'employoit à une „ ſi belle matiere." On n'oubliera pas que la meilleure traduction qu'on ait du Poëme de du Freſnoy eſt celle de de Piles qui étoit l'ami intime de l'Auteur & qui ſe trouvoit à portée de le conſulter ſur ſon travail.

Fresnoy, il est de de Piles. Le voici : "Les con-
„tours qui sont en ondes donnent non seulement
„de la grace aux parties, mais aussi à tout le corps,
„lorsqu'il n'est soutenu que sur une jambe, comme
„nous le voyons dans les figures d'Antinoüs, de
„Méléagre, de la Vénus de Médicis, & de la
„plus grande parties des figures antiques qui sont
„debout & qui posent plus sur un pied que sur
„l'autre. Outre que les figures & leurs membres
„doivent presque toujours avoir naturellement une
„forme flamboyante & serpentine, ces sortes de
„contours ont un je ne sais quoi de vif & de
„remuant qui tient beaucoup de l'activité du feu
„& du serpent *."

Du Fresnoy, cet Horace des Peintres, qui mérite si bien cette dénomination par la précision & la justesse de ses règles, n'a point oublié cette attitude variée, ni ces contours qui ressemblent au serpent lorsqu'il rampe. De Piles, son digne commentateur, n'a pas non plus passé sous silence les qualités essentielles des attitudes. Il en parle en plus d'un endroit, & dans son Idée du Peintre parfait il dit : "Que les attitudes soient naturelles, ex-
„pressives, variées dans leurs actions & contrastées
„dans leurs membres : qu'elles soient simples ou
„nobles, animées ou modérées selon le sujet du
„tableau

* Remarque de de Piles sur le vers 107. de du Fresnoy.

„ tableau & la discrétion du Peintre.“ — Cependant nous ne blâmerons point M. Hogarth d'avoir puisé dans l'Auteur italien comme dans une source. Le François le plus intelligible sera toujours moins de son goût. Mais peut-on voir sans être choqué un homme détruire les préceptes les plus solides de du Fresnoy, si cher à tous les Connoisseurs de la Peinture, en l'accusant sans fondement: “Qu'il n'a pas „ entendu ce qu'il a dit, sans quoi il ne se seroit pas „ exprimé d'une maniere aussi contradictoire qu'il „ a fait dans le passage suivant:“ *Que l'on remarque dans tout ce que vous faites de la noblesse & de la grace: mais, à dire le vrai, c'est une chose très-difficile, & un présent très-rare que l'homme reçoit plutôt du Ciel que de ses études* [f].

Quand Horace & Quintilien parlent des objets particuliers des beaux-arts, ils veulent que ceux qui les traitent consultent également la nature & l'art. — Et celui qui, à l'exemple d'un du Fresnoy, assigneroit la premiere place à l'impulsion de la nature pour l'exécution de la noblesse & de la grace, ne s'attireroit certainement pas les reproches de la saine critique. Cette impulsion de la nature est à l'esprit, s'il m'est permis de me servir d'une comparaison

f — Sit Nobilitas, Charitumque venustas
Rarum homini munus, Coelo non Arte petendum.
v. 222.

paraiſon morale, ce que le mouvement d'un cœur honnête eſt à l'ame. Tel eſt auſſi le jugement des Logiciens : ils ne donnent leur inſtruction que pour développer les talents dont la nature a fait les premiers frais. — Dryden [g] porte ſur le génie ou la diſpoſition naturelle le même jugement que du Bos : Une infinité de livres, dit-il, nous enſeignent les moyens de perfectionner cette diſpoſition naturelle ; aucun ne nous montre le chemin de l'acquérir.

Si nous conſidérons l'Artiſte ſous le point de vue de la perfection, nous trouverons que pour l'expreſſion de la grace il ne lui ſuffit pas de poſſéder la correction du deſſin, de ſaiſir la règle de Michel-Ange & de concevoir toute la doctrine des lignes ondoyantes & ſerpentines. La grace a ſes dégrés ; ils ſont fondés principalement ſur la poſition avantageuſe de la figure, ils s'élevent ſous les contours coulants ou ſerpentins & ils concourent à l'expreſſion de l'ame, comme le plus haut dégré. Cette heureuſe correſpondance des parties au tout pour l'expreſſion d'une ame qui décele ſon origine céleſte par la ſérénité de ſes regards & la décence de ſon maintien, conſtitue le plus haut point

g *How to improve it (the Genius) many Books can teach us; how to obtain it, none.* V. Préface de Dryden, à la tête de ſa traduction de du Freſnoy.

point de la grace. C'eſt cette derniere grace que du Freſnoy enviſage comme un don du Ciel dans les ouvrages de l'art. Cependant il ne laiſſe pas que de donner des règles pour le bon goût du deſſin, pour la diſpoſition agréable des figures, pour la conception de cette grace ſublime, enfin pour le dévelopement de ce talent naturel dont nous avons parlé; il ne laiſſe pas que de donner des préceptes puiſés dans l'Antique & introduits dans les écoles de l'art. Où eſt donc la contradiction?

Il eſt tems d'en venir à Lomazzo. Rien de plus juſte ſans contredit que de m'impoſer moi-même l'obligation de décompoſer le paſſage qui a fait naître l'idée à M. Hogarth d'écrire un livre qui a pour objet l'analyſe de la beauté. Cependant je ne vous ferai connoître de ce paſſage que ce que l'Auteur anglois en rapporte. " A ce pro-„pos je me rappelle une certaine règle de *Michel-*„*Ange.* Comme cette règle vient parfaitement à „mon ſujet, je vais la rapporter & laiſſer l'expli-„cation ultérieure à l'intelligence du Lecteur. On „raconte qu'un jour *Michel-Ange* donna à *Marc* „*de Siene* le conſeil ſuivant: *Donnez toujours à* „*votre figure la forme pyramidale & ſerpentine, &* „*cherchez à la varier avec un, deux & trois.* Cette „règle, ſelon moi, renferme tout le ſecret de l'art. „Car la plus grande grace & la plus grande vie que

„ puiſſe avoir un tableau, conſiſte dans l'expreſſion „ d'un mouvement: c'eſt là ce que les Peintres ap- „ pellent l'eſprit d'une compoſition. Or il n'y a „ point de forme plus capable d'exprimer ce mou- „ vement que celle de la flâme du feu qui, ſelon „ Ariſtote & les autres Philoſophes, eſt le plus actif „ de tous les éléments, en ce que la forme de la „ flâme eſt la plus propre au mouvement. Car la „ flâme a un cône, ou une pointe aiguë, avec quoi „ elle ſemble partager l'air & s'élever vers ſa ſphère, „ de ſorte qu'un tableau qui a cette forme eſt le „ plus beau. "

Voilà l'oracle que M. Hogarth nous cite & qu'il s'eſt propoſé de nous expliquer. Mais comme il s'eſt trouvé des gens qui ont regardé l'explication même comme un Dédale, il m'a été permis d'éclaircir la choſe elle-même & de tirer des paſſages très-clairs de du Freſnoy attaqués par Hogarth, un fil pour nous tirer du labyrinthe.

Concevez-vous déſormais ſyſtématiquement, comme M. Hogarth l'exige, les paroles de *Michel-Ange* qui parle de la figure, & celles de Lomazzo qui parle du tableau dont il dit, que ſa beauté eſſentielle conſiſte (1°) dans la plus grande grace & la plus grande vie, (2°) dans l'expreſſion du mouvement, (3°) dans l'eſprit, & (4°) dans la belle forme? Sauriez-vous bien à quoi vous en tenir ſi un homme vous diſoit mille belles choſes

de

de Bacchus, & un autre de Sémélé? Mais, mon ami, je vais vous tirer d'embarras : je le puis sans avoir besoin de la perspicacité d'un Ernesti. Consultez le texte de Lomazzo, & lisez *figura* au lieu de *pittura*. Sous cette derniere dénomination vous aurez entendu un *Tableau*. Changez cette explication, & la difficulté disparoît. Lomazzo & *Michel-Ange* parlent l'un & l'autre de la même chose, c'est à dire de la *figure*. Conformément à la vivacité de leur imagination, ils la considerent tous deux séparément. Lomazzo peut-être la veut plus gracieuse que son prédécesseur qui ne passe pas pour avoir sacrifié aux graces. Une partie de l'obscurité s'évanouit donc : il en sera de même du reste. Ce n'est pas à une heureuse conjecture que je dois cette variante du texte : j'en ai obligation à la peine que je me donne ordinairement de consulter les originaux. Pour votre commodité, je vais placer en note tout le passage de Lomazzo [h].

h E perche in questo loco cade molto à proposito un precetto di Michel Angelo non lasciera di riferirlo semplicemente, lasciando poi l'interpretazione, & l'intelligenza di essa al prudente lettore. Dicesi adunque che Michel Angelo diede una volta questo avertimento à Marco da Siena pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentinata, & moltiplicata per uno, doi e trè. Et in questo precetto parmi che consista tutto il secreto de la pittura. Imperoche la maggior gratia e leggiadria che possa havere una figura è, che mostri di moversi, il che chiamano

Je vous laiſſe le ſoin d'examiner ſi la mépriſe a été occaſionnée par la traduction angloiſe du D. Kenedy dont

chiamano i pittori furia de la figura. E per rappreſentare queſto moto non vi è forma più accommodata, che quella de la fiamma del foco, laquale, ſeconde che dicono Ariſtotele, & tutti i Filoſofi, è elemento più attivo di tutti, & la forma de la ſua fiamma è più atta al moto di tutte. Perche hà il cono, & la punta acuta con laquale par che voglia romper l'aria, e aſcendere à la ſua ſfera. Si che quando la figura haverà queſta forma, ſara belliſſima. E queſta anco ſi può ſervare in due maniere, una è che'l cono de la piramide, che è la parta più acuta ſi collochi di ſopra, & la baſe, che è il più ampio de la piramide ſi collochi ne la parte inferiore come il foco; & allhora s'ha da moſtrare ne la figura ampiezza, e larghezza come ne le gambe o panni da baſſo, & di ſopra ſi ha di aſſottigliare à guiſa di piramide, moſtrando l'una ſpulla & facendo che l'altra ſfugga, & ſcorzi, ch'l corpo ſi torca, e l'una ſpulla s'aſconda, & ſi rilievi, & ſcopra l'altra. Può ancora la figura che ſi dipinge ſtare à modo di piramide c'habbia la baſe & il più ampio rivolto verſo la parte da paſſo: & coſi moſtrara la figura larghezza ne la parte ſuperiore, o dimoſtrando tutti doi gl'homeri o ſtendendo le braccia, o moſtrando una gamba & aſcondendo l'altra, o d'altro di figura di fiamma di foco, & queſta chiama Michel-Angelo ſerpentinata, hà il pittore d'accompagnare queſta forma piramidale con la forma ſerpentinata, che rappreſenta la tortuoſità d'una ſerpe viva quando cumina, che è la propria forma de la fiamma del foco che ondeggia. Il che vuol dire che la figura ha di rappreſentare la forma de la lettera S. retta o la forma roveſcia, comme e queſta, S. perche allhora havere la ſua bellezza. Et non ſolamente

nel

dont M. Hogarth avoit acheté le manuſcript pour ſon uſage, & ſi le mot de *figura*, figure, a été rendu par *pittura*, tableau. Vous voyez par-là quelle influence peuvent avoir les mots qui ont une double ſignification dans les principes des beaux-arts, lorſqu'ils tombent entre les mains de certains Traducteurs. Mais ne trouvera-t-on pas, qu'en vrai étymologiſte, je donne mes conjectures pour des demonſtrations?

Selon les préceptes de Lomazzo la plus grande grace, le plus grand agrément que puiſſe avoir une figure, conſiſte en ce qu'elle paroît avoir du mouvement. Il explique en même tems ce qu'il entend par la *furia della figura*, expreſſion fort

 uſitée

nel tutto hà da ſervare queſta forma, mà anco in ciaſcuna de la parti. Imperoche ne le gambe quando l'un muſculo da una parte rilieva in fuori, da l'altra che gli riſponde, & gl'è oppoſta per linea diametrale hà d'eſſere naſcoſto, & ritirato in dentro, come ſi vede nel piede, & ne le gambe naturali. Diceva più oltre Michel Angelo che la figura la da eſſere moltiplicato per uno doi & trè. Et in queſto conſiſte tutta la ragione de la proportione, di che trattaremo diffuſamente in queſto libro. Perche pigliando dal ginocchio al piede quella parte che è più groſſa, ſtà in doppia proportione di quella che è più ſottile: & le coſcie ſtanno in tripla proportione in paragone di quella che è più ſtretta. Ora tornando à &c. Lomazzo, Trattato dell' Arte della Pittura, Scoltura & Architettura. L. I. c. 1. p. 22.

uſitée par les Artiſtes de ſon tems & dont on ſe ſert encore. Par cette expreſſion, les Peintres de la nature en mouvement croyent encore louer une attitude vive & ſpirituelle. Mais il arrive auſſi ſouvent, qu'emportés par le préjugé & par un feu immodéré, ils donnent à ces figures des attitudes ſi violentes, ſi furieuſes, qu'on prend le mot de furie dans un ſens moins louable. Je me contente ici de ſuivre le ſens de Lomazzo; ce Critique ſemble même ſe ſervir de cette expreſſion par rapport aux ſavants airs de tête de *Polidore de Caravage* [i], faits pour la réflexion, ou par rapport aux belles figures du *Titien* [k], peintes d'un clair-obſcur ſi vrai qu'elles ſemblent ſortir de la toile. Une autre queſtion eſt de ſavoir ſi dans cet endroit l'Auteur a adaptée auſſi heureuſement cette explication à la grace, qu'il l'en a ſéparé ailleurs [l], où il oppoſe cette *furie* & cette *grandeur* qui règne dans les tableaux du *Roſſo*, à la grace & à la gentilleſſe qu'on admire dans les compoſitions du *Parmeſan*. Il faut que chaque figure dénote de la vie & de l'eſprit. Mais autre choſe eſt l'action des Graces, quand elles préſentent la ceinture à Venus: autre choſe eſt celle des Lapithes, quand ils combattent les Centaures. Autre choſe eſt le faire du *Guide*, autre choſe eſt celui de *Lanfranc*.

„Pour

i L. II. c. 1. p. 111.
k L. I. c. 1. p. 28.
l L. VI. c. 3. p. 287.

„Il n'y a point de forme plus capable d'ex-„primer ce mouvement que celle de la flâme du „feu. — La flâme a un cône, ou une pointe „aiguë, avec quoi elle semble partager l'air & „s'élancer vers sa sphère.“ Sans aller chercher cette activité dans Aristote & dans les autres Philosophes, vous la trouverez véritablement dans la pointe de la flâme qui se fait jour au travers de l'air. En s'élevant en cône, elle forme un beau tour pour l'attitude d'une figure. C'est à quoi Aristote n'a sans doute pas pensé. Si Lomazzo s'est enfoncé si avant dans des raisonnements philosophiques sur les objets de la grace, nous devons le lui pardonner : c'étoit le ton de siècle. Chaque âge a son caractere d'érudition; il pouroit arriver que nos neveux, admirateurs moins aveugles que nous des productions étrangeres, trouvassent mes objections contre une seule ligne serpentine tout aussi suranées, que les réflexions de Cervantes contre la chimere des Chevaliers errants. Mais que ma diggression ne vous fasse pas oublier le cône & sa pointe.

„En donnant cette forme à une figure, vous „lui imprimez la bonne grace; & c'est ce que „vous pouvez faire de deux manieres. Premiere-„ment en plaçant en haut le cône de la pyramide „qui est la partie aiguë, secondement en mettant „en bas la base ou la partie large de la pyramide,

„ comme on le voit à l'égard du feu. Alors la figure „ au moyen de son ajustement décrit une grande cir- „ conférence au niveau des pieds, ou vers les parties „ d'en bas, & diminue en montant comme la pyra- „ mide. Ici elle montre une épaule & fait baisser „ ou raccourcir l'autre ; car le corps se tourne, „ & une épaule s'enfonce, à mesure que l'autre „ sort." — Leonard de Vinci enseigne-t-il autre chose ? Il est vrai, il ne parle pas de pyramide, avec quoi les Critiques d'aujourd'hui comparent bien plus convenablement les groupes entiers [m]. M. Hogarth qui ne touche point du tout cet article dans son livre, nous met la chose sous les yeux dans le grouppe avancé de sa seconde planche à main droite, où l'homme se tourne vers les autres figures & met le doigt sur sa montre.

„ L'on peut aussi tenir la figure que l'on peint „ comme une pyramide renversée — — alors la figure „ se présente en haut dans sa largeur avec ses deux „ épaules, ou bien ayant les deux bras étendus ; „ elle se montre encore ayant une jambe avancée „ & l'autre raccourcie, ou de quelque maniere „ semblable, tel qu'un habile Peintre le juge à pro- „ pos." — L'attitude & la drapperie de l'Apollon du Belvedere ont fourni à M. Hogarth la matiére de cette remarque.

„ Mais

[m] V. Chapitre XX. p. 251.

„Mais il y a deux eſpeces de pyramides: l'une „eſt droite, comme celle de St. Pierre de Rome, „nommée la pyramide de Jules-Ceſar. L'autre „eſt avec des inflexions comme la flâme, & c'eſt „à celle-là que *Michel-Ange* donne le nom de ſer„pentine." — Comme ce dernier mot ne donne qu'une idée acceſſoire de la pyramide même, nous laiſſerons le ſoin à l'Artiſte de ſe juſtifier là deſſus envers les Mathématiciens.

Par la forme ſerpentine de la derniere eſpece, on nous offre la courbure d'un ſerpent vivant quand il rampe & en même tems la forme de la flâme qui l'élance. Il n'eſt queſtion ici que d'une ſeule figure. Le terme *accompagnare*, qui indique la propriété ſerpentine de la pyramide, ne nous obligera pas de ſuivre M. Hogarth & de nous repréſenter ſous divers aſpects la pyramide & la marche du ſerpent. Nous ſavons tous comment le ſerpent rampe [n] & comment la flâme s'élance: on nous permettra même de recourir à Lomazzo pour trouver dans le mouve-

[n] M. Parent a pris la peine de calculer le mouvement du ſerpent. "Il y a, dit-il, trois ſortes de rampements. „La premiere eſt celle des vers & des limaçons, & ne „conſiſte qu'à s'allonger & à ſe racourcir. Les deux „autres ſont propres au ſerpent, par ondes verticales & „par ondes horizontales. La derniere eſpece eſt pour le „ſerpent qui ſe meut dans l'eau." *Du Rampement des Animaux*, dans les Eſſais & Recherches de Mathématiques & de Phyſique. Tome III. p. 273.

mouvement du ſerpent les lignes ondoyantes & dans l'agitation de la flâme les lignes ſerpentines de l'Artiſte anglois. Si ce n'eſt pas encore aſſez, Lomazzo nous fait préſent de la troiſieme comparaiſon. Pour expliquer les deux premieres, il veut que la figure, afin qu'elle ſoit belle, reſſemble à la lettre S ou à une *ſ* renverſée.

Voilà donc cette *ſ* devenue en vogue parmi les Artiſtes, mais ſeulement par comparaiſon; & le Peintre facile qui décore de figures un Payſage ne voudroit peut-être pas s'en paſſer pour beaucoup de choſes. Celui qui ſe propoſeroit de compoſer un livre là deſſus, trouveroit les matériaux dans Lomazzo. — Mais notre *ſ* a manqué de nous faire oublier le ſerpent pour l'attitude du corps: il faut croire que ce reptile, ſi l'ondulation ne prend pas ſa place, conſervera ſes droits pour la même tournure des membres. Jusqu'ici il a été queſtion de l'attitude d'après les lignes d'inflexion: écoutons auſſi Lomazzo ſur cette marche circonflexe des parties.

„Il s'agit d'obſerver cette forme non ſeulement „dans le tout en général, mais encore dans chaque „partie. C'eſt à dire quand un muſcle des jambes „ſe montre & s'avance ſur une partie, il faut que le „muſcle oppoſé ſe cache & s'enfonce.“ — Ces paroles indiquent-elles autre choſe que le précepte de l'agréable tournure des membres & des contours indiqués par les muſcles?

Enfin

Enfin il nous reſte encore à expliquer l'expreſſion myſtérieuſe de *Michel-Ange* au ſujet de la *variété de la figure par un, deux & trois*. Lomazzo a effleuré ce que Hogarth a entierement paſſé dans le chapitre des proportions. "Du genou jusqu'au „pied, dit le Critique italien, la partie la plus épaiſſe „eſt le double auſſi large que la partie la plus mince, „& la partie la plus forte des cuiſſes eſt à la partie „la plus foible, ce que trois eſt à un." —

Je ne ſais ſi vous avez lieu d'être bien ſatisfait de ces explications. Elles reſſemblent aſſez aux notes ſans texte de notre Rabener: du moins c'eſt toujours un travail ingrat d'être obligé de revenir ſouvent ſur le même ſujet. Je ſuis perſuadé que Lomazzo auroit pu nous dire tout cela beaucoup mieux ſans le texte de *Michel-Ange*, en ſe bornant uniquement à l'obſervation de la nature & des beaux ouvrages de l'art. C'eſt une tâche que du Freſnoy paroît avoir remplie: il n'y a que M. Hogarth qui s'en tient au ſens myſtique de l'Artiſte florentin. Rien ne l'arrête, pas même les paroles de Lomazzo, pour nous aſſûrer nettement: Que cette règle donnée depuis longtems par *Michel-Ange*, avoit été un myſtere jusqu'alors, & qu'on lui avoit donné un ſens tout contraire.

CHA-

CHAPITRE LIX.

Obligation de l'Artiſte de ſe rendre compte à lui-même.

Le premier regard que je jette ſur l'eſquiſſe du tableau que vous m'avez envoyé, mon cher ami, me décèle la nature. Il n'y a que les acceſſoires du payſage d'une ordonnance hiſtorique qui m'empêchent d'en connoître d'abord le ſite. Je vois pluſieurs tombeaux ruinés s'élever du milieu des ronces & des orties. Un monument auprès duquel on arrive par un chemin que des ouvriers viennent de nétoyer, frappe mes yeux; c'eſt une petite colonne, ſurmontée de la figure d'une ſphere & d'un cylindre. Des ſignes caractériſtiques, éclairés de la lumiere principale, me rappellent une petite avanture rapportée par l'Orateur romain. Les figures qui s'avancent vers ce tombeau ſont Ciceron & ſes conducteurs de Syracuſe. Je ne chercherai point d'autre nom à la ville que je vois dans un lointain modéré, ſachant une fois que la colonne que la figure principale montre aux autres, eſt le monument d'Archimede.

Vous voulez ſavoir mon ſentiment ſur cette eſquiſſe, vous voulez que je vous réſume mes arguments en faveur de la belle nature & de ſon imitation.

tion. — Cette comparaiſon de mes principes avec la belle nature ſera plus avantageuſe à mon ouvrage, que mon jugement de l'eſquiſſe en queſtion ne ſera utile à votre Artiſte. Pour cette comparaiſon je prierai mes Lecteurs de la faire, & pour le jugement que vous me demandez, je vous rappellerai une maxime que j'ai tirée de votre lettre. Que l'Artiſte ſoit toujours dans la diſpoſition de ſe rendre compte à lui & aux autres. —

Au déclin du jour une lumiere agréable pour l'effet fait naître l'envie à votre Artiſte de deſſiner une plaine qui paroît abandonnée aux caprices de la nature du moins dans les côteaux les plus voiſins couverts de buiſſons. A quelques traits près, le ſite lui offre déja les maſſes & les grandes parties. Quelques groſſes pierres ſe convertiſſent en tombeaux & les rehauts de la craye font ſortir du ſein des brouſſailles, le monument que votre Artiſte, qui s'eſt rappellé les conſeils que je lui ai donnés plus haut [a], vous a nommé le tombeau d'Archimede. Voilà le premier pas de l'Artiſte échauffé par le ſpectacle de la nature.

Vous le conduiſez plus loin. Vous voulez qu'il ſache exactement le trait d'hiſtoire qu'il a deſſein de repréſenter [b]; qu'il médite toutes les circon-

a V. Chapitre XXXI. p. 418.

b V. Chapitres XXIII. & XXIV. p. 299. & 312. "Liſez le „Texte, diſoit Samuël de Hoogſtraten à ſes Eleves, lors-„qu'ils

circonſtances. A l'inſpection du premier deſſin de ce tableau vous avez vu qu'il y manquoit la petite colonne ſurmontée de la ſphère & du cylindre [c], ainſi que d'autres détails; vous lui avez conſeillé de faire le ſecond pas qui ſans doute auroit dû être le premier dans l'ordre des choſes, & d'être exact dans la recherche des objets. Dans le cas préſent l'Abbé d'Olivet fait connoître Ciceron à votre Artiſte. Dès ce moment le tombeau prend une autre forme dans l'eſquiſſe peinte. La circonſtance des perſonnes qui ont frayé un chemin, fournit à la compoſition des figures ſubordonnées, propres à relever Ciceron & ſa ſuite; & la partie ouverte de la vue permet au Peintre d'indiquer la ville & le rivage dans un lointain modéré. Les demandes de l'hiſtoire ſont ſatisfaites: que reſte-t-il encore à faire pour votre Artiſte? A l'exemple des habiles Peintres, il nous donne lieu de préſumer qu'il a penſé durant l'exécution de ſon tableau. Mécontent de ſon ouvrage, tant qu'il lui

„qu'ils avoient manqué le geſte de la figure. — Eh bien, „ajoutoit-il, eſt-ce là la phyſionomie du perſonnage „dépeinte dans le Texte." Houbraken Tom. II. p. 162.

c Marcellus avoit fait mettre ſur la Colonne ces deux ſignes caractériſtiques, parce qu'Archimede avoit écrit un Traité ſur la Sphère & ſur le Cylindre. A l'égard de l'axiome d'Archimede ſur les rapports reſpectifs de la Sphère & du Cylindre, voyez le Paragraphe 203. *de Wolfs Auszug aus den Anfangsgründen der Géometrie.*

lui paroît au deſſous de ſon idéal, il cherche du moins des motifs d'être content de lui-même, & muni de ces motifs il pourſuit l'exécution de ſon travail. Il cherchera à rendre toutes les beautés qui ſe préſentent dans le feu de l'exécution, ainſi que toutes celles qui ſont dans la premiere idée de ſon tableau & qui forment le réſultat de ſes principes. De cette nature eſt la deſcription de M. de *Marcenay de Ghuy* [d] d'un tableau peint par lui, repréſentant Saül qui conſulte l'Ombre de Samuël. Je ne parlerai point de ce tableau que je n'ai pas vu, je me bornerai à vous faire part de ſa deſcription que je dois à l'amitié de l'Auteur. Je ne m'étendrai donc point en louanges ſur cette eſquiſſe du tombeau d'Archimede: tout ce que je pourois dire de flatteur à votre Artiſte ſur le beau ton de lumiere, analogue à l'ordonnance des petites figures diſtribuées dans un grand eſpace, ne ſeroit pas ſi capable de l'exciter à l'imitation qu'un pareil modele d'un compte rendu à ſoi & aux autres.

Deſcription d'un Tableau d'Hiſtoire, repréſentant Saül conſultant l'Ombre de Samuël, compoſé par Antoine de Marcenay de Ghuy, 1760. Texte.

Saül alla de nuit, déguiſé, accompagné de deux hommes ſeulement, chez la Pythoniſſe d'Endor. Lui ayant

[d] L. I. des Rois, Ch. 28.

ayant demandé qu'elle lui fit voir l'ombre de Samuël, elle lui repondit : Vous savez que Saül a exterminé tous les Magiciens de ses terres, pourquoi donc me dressez-vous un piége pour me faire périr? Il lui jura par le Seigneur qu'il ne lui en arriveroit aucun mal. Surquoi elle évoqua Samuël : mais aussitôt qu'elle l'eut apperçu, elle s'écria : Pourquoi m'avez-vous trompée? vous êtes Saül! Ne craignez point, lui dit-il, qu'avez-vous vu? — J'ai vu un Dieu sortir de la terre. — Et comment est-il fait. — C'est un vieillard couvert d'un manteau. Alors Saül l'ayant aussi apperçu, le salua profondément & lui dit : Je suis dans une étrange extrémité. Dieu s'est retiré de moi, & je vous ai fait venir, pour que vous me disiez ce que je dois faire. — Samuël lui repondit : Le Seigneur vous traitera comme je vous l'ai dit de sa part. Il déchirera votre royaume, l'arrachera de vos mains pour le donner à ce David que vous haïssez.

* * *

„Le dernier passage m'a fourni l'épigraphe „que j'ai mise au dessous du tableau pour en faci- „liter l'intelligence.

Scindet Regnum de manu tua, & dabit illud proximo tuo David.

„La scene se passe dans une caverne, lieu pro- „pre aux opérations de magie, & la réponse de la „Pythonisse : *J'ai vu un Dieu sortir de la terre*, a „déter-

„déterminé sur le choix de la lumiere qui éclaire le „tableau. En effet il paroît vraisemblable que ce „qui détermina la Magicienne à prendre l'Ombre „de Samuël pour une Divinité, ce fut sans doute une „lumiere éclatante dont elle étoit environnée.

„Plusieurs raisons m'ont déterminé à suprimer „le phantôme. D'abord afin d'en donner une „plus grande idée par les effets qu'il produit; de „plus parce qu'il eut été très-difficile de faire voir „en même tems d'une façon avantageuse & le „phantôme & Saül, qui doit faire le rôle prin„cipal de la piéce.

„Cette disposition à facilité une opposition vi„goureuse entre la lumiere & l'ombre, en mar„quant l'origine de la premiere, par la partie du „rocher où domine la seconde. De plus la lu„miere traversant le tableau sur un plan parallele „au fond a procuré le moyen naturel de le laisser „en demi-teinte, afin d'en détacher plus aisément „les deux figures principales.

„Suivant le Texte sacré, Saül s'étoit fait ac„compagner de deux hommes seulement & vrai„semblablement pour lui servir de Gardes. Ils sont „placés sur la gauche du tableau dans l'enfonce„ment de la caverne qui lui sert d'issue: il étoit „dans l'ordre de les mettre un peu à l'écart, com„me étant venus plutôt pour veiller à la sûreté du „Roi, que pour s'immiscer dans cette affaire secrete.

„Ayant ſuppoſé que l'apparition fut de nature „à répandre une grande clarté dans cet endroit té„nébreux, on s'eſt cru autoriſé de feindre qu'une „crevaſſe du rocher donne paſſage à la lumiere, à „demi éteinte par l'éloignement, qui tombe obli„quement ſur cette partie de l'entrée qui ſert de „fond aux deux Gardes, afin de les en détacher „plus aiſément.

„Par raiſon du contraſte je leur ai donné diffé„rents âges & différentes attitudes. Le premier „paroît un jeune homme qui, par un mouvement „de curioſité naturel à la jeuneſſe, s'eſt avancé „pour voir la cauſe d'une lumiere ſi extraordinaire. „La vivacité de ſon mouvement indique qu'il a „déja vu, & que ſans changer d'attitude, il tourne „ſeulement la tête vers ſon compagnon, & lui „explique la cauſe de l'étonnement qui paroît ſur „le viſage de ce dernier. Ce que le plus jeune „reçoit de la lumiere principale ſe porte par reflet „ſur le plus vieux, & contribue davantage à le „détacher du fond.

„La Pythoniſſe, la baguette en main, regarde „le Roi & ſemble répondre aux queſtions qu'il lui „fait. Cet inſtant a paru préférable à celui où la „Magicienne lui reproche avec frayeur qu'il l'a „trompée. Il y avoit lieu de craindre que le der„nier caractere ne le diſputât à celui de Saül, & „conſéquemment ne l'affoiblit : ce qu'il falloit

„décidé-

„ décidément éviter. Saül paroît donc saisi de la „ plus grande frayeur: les cheveux hérissés, il re- „ cule d'effroi aux premieres paroles de Samuël. „ Les rayons qui partent du spectre à travers le „ nuage brillant qui l'environne, se dirigent sur „ les yeux de Saül à quelques dégrés au dessus de „ lui dans leur naissance, à dessein d'inspirer une „ idée plus grande de la stature gigantesque du „ phantôme.

„ Quant au déguisement du Roi, il paroissoit „ difficile de concilier le Texte sacré avec la né- „ cessité où se trouve le Peintre, comme le Poëte „ de mettre le Spectateur dans le secret de l'Acteur. „ Cependant pour sortir de cet embarras, on a pris „ le parti d'habiller Saül en homme hors du com- „ mun, & de feindre que pour n'être pas connu „ de la Magicienne, il a attaché son bandeau royal „ à sa ceinture & que son manteau couvroit cette „ marque de sa dignité, avant qu'il l'ait relevé sur „ son épaule depuis qu'elle l'a reconnu.

„ Quant aux accessoires du second ordre on a „ représenté des caracteres magiques autour d'un „ cercle au centre duquel se trouvent Saül & la „ Pythonisse. On y a jetté çà & là des herbes „ affectées aux opérations de la magie, on y voit „ une patere remplie d'une espece d'eau lustrale „ avec une branche d'arbrisseau garnie de ses feuil- „ les, qui a servi à l'aspersion.

„De plus l'urne découverte qui eſt au côté „gauche de Saül, eſt remplie de maléfices, ou, „ſi l'on aime mieux, ſert de repaire au ſerpent qui „s'élance contre lui.

„Ce n'eſt pas ſans motif que j'ai employé ce „dernier moyen. Car, outre que les Magiciens „le mettent en uſage, ce reptile de ſa nature eſt „hiérogliphique & préſente une moralité propre „au ſujet: l'Ecriture Sainte conſidérant le ſerpent „comme l'image du péché, je me ſuis déterminé „à l'introduire ſur la ſcene, pour ſignifier que le „péché de Saül s'éleve contre lui.

„Enfin l'action ſe paſſant de nuit dans une ca„verne, on pouroit objecter l'impoſſibilité d'y pé„nétrer, & plus encore d'y arranger tant de choſes „à tâtons. Auſſi pour obvier à cette difficulté, j'ai „placé une lampe du côté de la Magicienne, dans la „forme d'un dragon dont la queue en point de dard „a procuré le moyen de l'acrocher au piton qui eſt „cloué dans le rocher. Cette lampe paroît avoir „été éteinte le moment qui a précédé l'apparition „dans la vue de la rendre encore plus effrayante.

„La chauve-ſouris & les araignées ſont d'autres „petits acceſſoires, qui ſans troubler l'unité de „viſion ſervent à alléger les maſſes de l'antre, où „l'on oſe dire qu'elles ont droit de bourgeoiſie[e].“

Un

[e] Qu'on me permette de rapporter ici la deſcription d'un tableau qui repréſente le même événement. L'on y verra

Un tableau éclairé d'une lumiere si extraordinaire, présente à l'exécution les plus grandes difficultés; pour les vaincre il faut un Artiste capable de saisir toutes les finesses du coloris, toute l'intelli-

 gence.

verra la confirmation de cette maxime, qu'un Peintre, homme de génie, peut traiter un sujet rebattu, & pourtant lui donner un air neuf & piquant. Un Connoisseur éclairé, M. Kreuchauff, Auteur du Catalogue du Cabinet de Tableaux de M. Winkler, nous a déja donné de ce tableau une description dont le précis va servir de base à la mienne. Ce morceau, compoié de quatre figures, est de M. Oeser, Professeur de l'Académie de Dessin établie à Leipzig. La scene représente un réduit obscur; l'Ombre de Samuël a disparu, après avoir prononcé l'arrêt de Saül. Ce Prince, que les paroles du Prophete ont frappé de terreur, est étendu par terre. La Pythonisse effrayée accourt à son secours. Ici le Peintre s'est écarté de l'usage ordinaire: il a représenté la Magicienne belle & bien faite, le front orné d'un bandeau rayé, surmonté d'une pierre précieuse, & l'épaule droite parée de sa ceinture magique qui flotte le long de sa robe. Les yeux fixés sur Saül, elle porte un flambeau dans une main & elle tient l'autre levée. L'un des confidents du Roi, est à côté de la Pythonisse; son air irrité indique qu'il veut la rendre responsable du malheur qui vient d'arriver. L'autre tâche de relever son Maître, caractérisé par la hauteur de sa stature. Sur la gauche du premier plan est un vase de terre rempli de charbon; le brasier éclaire les deux figures dont l'une est couchée à terre & l'autre courbée. Un lit de repos & quelques têtes de mort, sont les accessoires qui ornent ce tableau, d'une ordonnance simple & d'une couleur chaude.

gence du clair-obſcur de *Rembrant*, il faut un Maître en état de joindre le ſavoir à la facilité de la main, le feu de l'imagination au ménagement des tons. Je ne conſeillerois pas, mon cher ami, à votre Artiſte de traiter trop tôt un pareil ſujet. Si jamais il vouloit tenter l'entrepriſe, je lui recommanderois l'inſpection des Diſciples d'Emmaüs de *Rembrant*, morceau gravé à l'eau forte par *Arnold Houbraken* [f]: l'économie de ce tableau lui offrira des dégrés plus facile à monter.

Ce ſujet eſt un morceau de nuit. Les Diſciples ſont aſſis à table, ou plutôt l'un s'eſt levé avec précipitation. A la fraction du pain ils ont reconnu le Sauveur qui vient de diſparoître à leurs yeux. Tous deux ſaiſis d'étonnement regardent le ſiége que leur divin Maître venoit d'occuper. Les mains levés de celui qui eſt aſſis couvre presque la flâme de la lumiere placée entre les deux Diſciples.

L'Artiſte penſeur & le Connoiſſeur judicieux comparent les productions des grands Maîtres les unes avec les autres & avec la nature: leur eſprit intelligent pénètre dans les principes qui leur dévoilent les motifs, pourquoi le grand Peintre a procédé ainſi & non pas autrement dans ſes ſavantes attitudes, dans ſa belle ordonnance & dans ſes tons ſédui-

[f] *Schoubourgh*, Tome I. p. 258.

ſéduiſants du jour. Qu'y a-t-il donc de plus raiſonnable ſinon que chaque Peintre ſoumette ſon propre ouvrage à ſon propre examen? S'il ne s'entend pas lui-même, comment peut-il ſe flatter d'être entendu des autres? Comment veut-il qu'on trouve la belle nature & la juſteſſe des penſées dans ſa compoſition, ſi, avant de ſe mettre à l'ouvrage, il ne s'eſt pas rendu ſon ſujet familier. —

Cette courte deſcription renferme dans une marche naturelle les principes les plus eſſentiels de l'art, que je recommande, mon ami, à-la réflexion de votre Artiſte. Je mettrai fin à ces Réflexions par le tableau de l'Artiſte parfait. Si votre Eleve veut le conſidérer comme une répétition des traits avec leſquels j'ai caractériſé l'heureux Imitateur & l'Artiſte homme de mœurs, je ne m'y oppoſerai point: je croirai toujours que l'original de celui-là eſt plus difficile à trouver que les modeles de ceux-ci. Je ne prétens offenſer perſonne par mes doutes: je voudrois qu'on me montrât que je me ſuis trompé. Que je ſerois charmé d'être refuté par des perfections, lors ſurtout que j'ai craint de trouver des imperfections!

CHAPITRE LX.

Caractere de l'Artiſte parfait.

L'Artiſte que je cherche a l'eſprit ouvert aux ſentiments les plus nobles: l'ame honnête, il ſuit l'impulſion de la nature. Le feu de la jeuneſſe l'auroit entraîné à faire des tentatives inutiles dans l'art, & ces eſſais, dénués de correction dans le deſſin & de beauté dans les proportions des parties au tout, n'auroient pas manqué de trouver des admirateurs. Il ſait modérer ce feu, pour marcher d'un pas plus ſûr & plus ferme. Deſſine-t-il à l'académie, il prend pour guide la correction & la grandeur de *Michel-Ange*. De crainte pourtant de devenir dur, il cherche à épurer ſon goût à l'école de l'Antique, à celle de *Raphaël* & de la belle nature. Inſtruit à ces écoles, il ſait donner à ſes airs de tête l'expreſſion de la piété & du raviſſement, de la majeſté & de la grandeur d'ame, de la réflexion & de la gravité, de la gentilleſſe & de la grace: il ſait donner aux phyſionomies de ſes perſonnages les traits fins du badinage. Sa belle ame, toujours ſur ſes gardes contre les inſinuations de l'orgueil, ne lui permet pas de tirer vanité de ſes avantages. Souvent il ſe déplaît à lui-même, & l'expérience augmente en lui la conviction ſi

rare

rare chez la plupart des Artiſtes, qu'il n'a pas encore ſaiſi l'accord de la variété dans l'art, qu'il n'a pas encore atteint le point de perfection où il peut arriver. Emule de *Raphaël*, il aſpire à être non ſeulement ce qu'il étoit, mais encore à ce qu'il auroit voulu être: pour ſe perfectionner, il tente toutes les voies. En entrant dans la carriere de l'art le *Titien* lui a plu, en avançant dans la même carriere il lui plaît encore: il l'a rencontré ſur les traces de la nature. Loin de ſe croire abaiſſé par la recherche des couleurs & par le mélange des teintes, il enviſage cette connoiſſance comme eſſentielle pour produire l'effet du tableau. Séduit par la grace enchantereſſe du *Correge*, par la magie irréſiſtible du clair-obſcur de tant de Flamands, il aſpire à la belle Peinture par excellence, à la ſcience des rondeurs, à l'art des reflets: il lutte avec la nature elle-même. *Rubens*, par la majeſté de ſon ordonnance, lui a ouvert un champ plus vaſte. Non ſeulement il oſe ſuivre cette nouvelle route, mais encore, prenant l'antique pour conducteur, il y avance d'un pas ferme. A chaque trait qu'il forme, ſon feu ſoutenu, en ſuivant l'enthouſiaſme, ſuit en même la voix douce des Graces. Maintenant il poſſéde la perfection de ſes devanciers, mais il la poſſéde dans un goût qu'il s'eſt approprié, & qui, ſans s'y être aſſervi, ſans tomber dans la maniere, eſt toujours une imitation de la nature.

La

La grace, la ſérénité qu'il cherche, qu'il choiſit, qu'il feint dans les objets de ſon imitation, s'eſt répandue ſur ſon eſprit. Fertile & infatiguable, il cherche à réaliſer les beautés idéales dont le témoignage des Anciens réveille l'idée dans ſes ſens. Le ſublime & le beau ſont ſeuls capables de nourrir ſon eſprit: & ſon eſprit eſt auſſi beau que ſon cœur eſt bon. Plein de complaiſance, il inſtruit ſes Eleves dans les ſecrets de ſon art, & il regarde cette inſtruction comme un devoir à l'égard de la ſociété. Chef d'une école digne de lui, il nous conſole enfin de la perte des ouvrages de Peinture des Grecs.

Fin du Tome ſecond & dernier.

TABLE

TABLE
GENERALE DES DEUX VOLUMES.

A.

Abraham. Repréſentation du ſacrifice d'Iſaac II. 120. &c.

Acceſſoires. Comment on doit traiter les acceſſoires dans un tableau, 173. 275. &c.

Accidents. Ce qu'on entend par accidents, 262. II. 164. en quoi ils contribuent à la liaiſon des parties. II. 136. emploi des accidents 146. 163

Accord. L'accord ou l'harmonie de la lumiere & de l'ombre, 7. II. 141. &c.

Addiſon, 33. *Remarque.* 35. *R.* II. 3

Admiration. Ce qui l'excite 9

Agricola, Louis, caractere de ſes Payſages, 370

Albane, François l', 19

Alberti, Leo-Baptiſta, ſa diviſion de la Peinture, 140. R. ſes penſées ſur le ſilence & l'économie des figures dans un tableau, 287. ſon *Traité de la Peinture* recommandé, 290. ſon jugement ſur le mouvement des figures, II. 80. &c.

Aleſſio de Marchis, Payſagiſte, 368

Algarde, Alexandre l', Sculpteur rend ſupérieurement bien les enfants, 19. 87. 91. II. 65. 75

Allégorie. L'Allégorie doit ſa naiſſance dans les arts au beſoin de perſonnifier une idée abſtraite, 472. &c. les Artiſtes s'en ſervent pour exprimer les Attributs des Divinités païennes, 440. &c. & ſouvent auſſi, quoiqu'avec moins de ſuccès, pour rendre les propriétés de notre Religion, 441. Ce qu'on exige de l'Allégorie, ibid. & 442. l'ignorance du Spectateur

teur d'un Tableau prête souvent à l'Allégorie une obscurité qu'elle n'a pas, 445. jugement de du Bos sur l'Allégorie, 449. exemples de l'heureux emploi de l'Allégorie, 455. &c. les Poëtes & les Peintres peuvent inventer de nouveaux personnages allégoriques, 457. &c. difficultés de bien traiter des compositions toutes allégoriques, 459. Césari Ripa en a donné une explication, 462. &c. l'on doit être circonspect dans l'usage de l'Allégorie, 465. quels édifices ne peuvent se passer de l'Allégorie, 466. avantage qu'a le langage des passions sur l'Allégorie 469 &c.

Amberger, Christophe, caractere de ses tableaux, II. 60

Américain. Chanson d'un Américain sur une Couleuvre, 110. l'impression que fit sur un Américain le St. Michel de Raphaël II. 127. R.

Amitié des couleurs, II. 140. 149

Anatomie. La connoissance de l'Anatomie est nécessaire au Peintre 77. 254

Angle de réflexion. Ce qu'il y faut observer par rapport aux reflets II. 150

Anguisciola, Sophonibe, 72

Antique. Ce qu'on entend par l'Antique, 63. R. Ce qu'il nous enseigne, *ibid.* comment on peut combiner la beauté idéale de l'Antique avec la belle nature, 64. 79. l'Artiste doit se former le goût sur l'Antique, 81. sentiment de Laireſſe & de l'Académie de Paris sur l'imitation de l'Antique 89. II. 14. &c.

Antiques. Les Plâtres faits sur les Antiques sont indispensables, II. 6. François I. en fit venir en France *ibid.*

Apelle, quelle Beauté lui a servi de modele pour sa Vénus 70

Apollodore, mérite de ce Peintre par rapport au coloris 42. II. 209

Architecture. Quelle est la ligne de beauté de l'Architecture II. 389

Arioste. Description d'un port de ce Poëte 378. R.

Armenini. Sentiment de cet Auteur sur la beauté, 15. & sur l'utilité des mesures, II. 22. &c. jugement qu'il porte de Vasari 30

Artiſte. Cauſe du peu de confiance de l'Artiſte aux règles, 45. il doit avoir des mœurs 124. 132. &c.

Arts. Apologie des Arts en général. II. 2. &c. le progrès des Arts a ſes gradations 10

Aſſelyn, Jean, caracteres de ſes Paſtorales & de ſes Payſages 22. 335

Attitudes. Il ne faut pas répéter la même Attitude dans pluſieurs figures d'un tableau, 236. il faut que l'Artiſte varie ſes Attitudes d'une maniere libre 257

Audran, Gerard, ſon ouvrage ſur les proportions, II. 35. donne des raiſons plauſibles de l'alongement des membres de quelques ſtatues de marbre 45

B.

Babylone. Jugement porté ſur les jardins de Babylone repréſentés ſuſpendus en l'air dans les Tableaux 181

Bakhuiſen, Ludolph, grand Peintre de Marines 376

Balechou, Jean, habile Graveur II. 92. 257

Baldinucci, Auteur des vies des Peintres italiens, 198. R. ſes réflexion ſur les progrès lents des Payſagiſtes, 330. comparaiſon qu'il fait des Coloriſtes II. 232

Balen, Henri van, a peint les figures dans différents Payſages de Jean Breughel 397

Barbaro, Daniel, Auteur d'un Traité de la Perſpective, II. 24. R. rend juſtice au mérite d'Albert Durer *ibid.*

Barocche, Frederic le, excellent dans l'expreſſion de la piété 300. II. 128

Baſſan, Jacques le, ſon bon goût de couleur II. 244

Batteux, l'Abbé, 12. 43. 56. 109. 112. 422. II. 270. 273. 280

Beau. Remond de Saint-Mard appelle le Beau le Bon embelli, 12. le Beau ſuppoſe toujours le Bon, 13. il ſuppoſe également la juſteſſe, *ibid.* l'imitation du Beau eſt un moyen de parvenir à l'expreſſion ſenſible de la perfection 29

Beauté. Ce que c'eſt que la Beauté, §. 16. ce qui releve la Beauté, 9. on juge la Beauté du corps humain d'après ſes rapports avec les ſtatues antiques 90

Beautés accidentelles. Comment l'Artiſte doit traiter les Beautés accidentelles. 150
Beich, Jean-François, caractere de ſes Payſages 371
Bellino, Jean, caractere de ſes tableaux II. 218. &c.
Bellucci, Antoine, a oppoſé les clairs aux clairs 473
Berghem, Nicolas, caractere de ſes Paſtorales, 22. 335. 379. deſcription d'un de ſes tableaux 415
Bergen, Dieterich van, caractere de ſes Paſtorales 334
Bernini, Laurent, la Vénus de Medicis lui ouvre les yeux ſur les beautés de la nature, 82. ſa force dans le jet varié des plis, 91. s'il a rendu juſtice à Claude Perrault 128
Bloemen, Jean François van, dit *Horizon,* caractere de ſes Payſages 374
Bloemen, Pierre van, dit *Standart,* Peintre de Batailles & d'Animaux, ſurtout de bêtes à cornes 337
Blond, ou *Blon, Jean Chriſtophe le,* deſcription d'un de ſes Deſſins, 78. ſa diſtribution des couleurs II. 198. R.
Bologne, Jean de, Sculpteur, ſon Enlevement d'une Sabine, 473. ſa maniere II. 69
Bolſwert, Schelte à, très-habile Graveur, & très-ſavant dans l'entente du clair-obſcur II. 145
Bon, différentes ſignifications de ce mot, 9. 10. dans les ouvrages de l'art l'idée de bonté eſt exprimé par le terme de juſteſſe, 11. le beau renferme le bon, 12. un caractere moralement mauvais peut être pittoresquement bon 292
Boonen, Arnold, Peintre de morceaux de nuit 411
Borcht, Pierre van, ancien Payſagiſte 356
Bos, l'Abbé du, excellent Critique 174
Both, André, liberté de ſes traits même dans le ſoigné II. 268
Both, Jean, caractere de ſes Payſages 323. 352
Bouchardon, Edme II. 68
Boucher, François, eſt gracieux dans ſes ſujets d'enfants, 21. 391. comparaiſon de ſes Paſtorales avec les Eglogues de Fontenelle 349
Bouclier. Le Bouclier d'Achille conſidéré ſelon les règles des trois unités 151

Bourdon, Sebaſtien, caractere de ſes Payſages 349
Bourguignon, V. *Courtois*.
Bout, Pierre, ce qu'il a peint 380
Bramer, Leonard, chez qui il puiſa ſon clair-obſcur II. 243
Brand, Chriſtian Hilfgott, Payſagiſte 369
Bras. Embelliſſement de l'avant-bras 76
Brandi, Domenico, Peintre d'Animaux 339
Breda, Pierre van, ſa maniere de repréſenter les chevaux II. 150
Bréenberg, Bartholomé, caractere de ſes tableaux, 322. beau tableau de ce Maître 394. R.
Brekelenkamp, Quirin van II. 250
Breughel, Jean, caractere de ſes Payſages 355. 356. 357. II. 166
Breughel, Pierre, Payſagiſte 356
Bril, Paul & Matthieu, Payſagiſtes, 355. caractere de leurs Payſages, 356. ce qu'il y a à craindre en imitant leur maniere, 360. caractere des tableaux de converſation de *Paul* 386
Brinkmann, Philippe Jerôme, Payſagiſte 175. 369
Broer, ce qu'il a peint 380. II. 168
Brouwer, Adrien, caractere de ſes figures 132. 133
Brun, Charles le, ſes Batailles d'Alexandre 32. ſa Tente de Darius II. 124
Buonaroti, Michel-Ange, ſon Bacchus II. 64. ſon modele d'un Hercule ſemblable au Torſe, 66. le *Pontorme* a peint une Vénus d'après ſes Cartons, 76. il a trop prononcé les muſcles, 77. leur a donné trop d'uniformité, au jugement de Leonard de Vinci, 78. comment le Parmeſan a profité des deſſins de Michel-Ange, 82. s'oppoſe au mauvais goût introduit à Rome de peindre avec de l'or 217
Buffy, Comte de, ne veut pas qu'on diſe les tems héroïques 423

C.

Cabel, Adrien van der, caractere de ſes Paſtorales & de ſes Payſages, 357. a gravé à l'eau forte 352
Cagliari, Paul, dit *Veroneſe*, a profité de l'ordre des plis d'Albert Durer & de Lucas de Leide,

Leide, 50, bleſſe les unités dans un tableau, 159, caractere de ſes tableaux, II. 228. &c.
Cagliari, *Carletto* 184
Campen, *Henry van*, dit *le muet*, Payſagiſte 378
Caracteres des Divinités de la Fable 282
Carrache, *Annibal*, ſoutenoit que trois grouppes ſuffiſent dans un Tableau hiſtorique, 284. Alberti diſcute ce principe 289
Carrée, *Abraham* 412
Carricatures. Sous quel point de vue on doit les enviſager II. 300
Carriera, *Roſalba* 72
Caſtiglione, *Benedetto*, caractere de ſes tableaux d'Animaux 336
Caton, *Marcus Porcius*, quelques unes de ſes actions propoſées comme ſujets de peintures 296. &c.
Caylus, *Comte de*, a généralement bien mérité des Beaux-Arts, 196. donne de nouveaux ſujets de Peinture & de Sculpture 312
Cephiſodore, fils de Praxiteles, avoit ſu donner de la moleſſe au marbre 87
Chardin, *Jean Baptiſte-Simeon*, grace & naïveté dans ſes jeunes Garçons & ſes jeunes filles 21. 391
Chutes d'eau, diſpoſition des Chutes d'eau 333. 343. &c.
Cigniani, *Charles*, caractere de ſes ouvrages, 97. caractere de ſa bienfaiſance 127. R.
Cimon de Cléone 234
Circulaire, pourquoi la forme circulaire plaît, 271. comment Rubens, au ſentiment de de Piles, s'eſt ſervi de la forme circulaire pour l'ordonnance de ſes tableaux *ibid.*
Clair-obſcur. Principe du clair-obſcur, II. 137. 147. ne doit pas être confondu avec la lumiere & l'ombre, 140. 144. a été obſervé par les grands Graveurs, 145. cas de l'ordonnance du clair à l'obſcur & reciproquement, 160. explication du clair au clair, & de l'obſcur à l'obſcur, 161. comment un jardinier peut obſerver le clair-obſcur 210
Clair-obſcur, le Chiaro-ſcuro des Italiens, ſignification de ce mot quand on parle de deſſin & de griſaille II. 212
Cléomene, fils d'Apollodore d'Athenes 84

Cock, Jerôme, vieux Payſagiſte 356
Coloris, partie eſſentielle de la Peinture, 140. ce qu'on exige pour la connoiſſance du coloris, II. 135. &c. la bonté du deſſin ne doit pas faire négliger le coloris, 209. de l'hiſtoire du coloris 211. &c.
Compoſition, partie capitale de l'art, 140. de quelle maniere on la diviſe *ibid.*
Coninxloo, Gille, Payſagiſte, 355. a peint des tableaux de converſation 386
Contraſte. Néceſſité des contraſtes dans l'ordonnance, 234. expliquée par les exemples des meilleures pieces dramatiques, 235, les contraſtes ne doivent pas être exagérés 256
Contrée ſauvage, ſuſceptible d'embelliſſement 138
Convenance, exemples de la convenance, pour l'expreſſion des Paſſions en particulier, II. 108. exemples de la convenance pour l'expreſſion en général 246. &c.
Corneille, Jean Baptiſte, Auteur des Elements de la Peinture pratique II. 14
Corps. Le corps humain avec la tête d'un animal ne ſauroit plaire dans la Peinture 111
Correge, Antoine le, ſes deux fameux tableaux appellés la *Nuit* & le *Jour*, 270, ſon St. George eſt l'école de l'arrondiſſement & du relief, II. 158. ſon coloris en général 228
Coſſiau, Jodocus, Payſagiſte 373
Coſtume. Fautes contre le coſtume, comparées aux fautes contre la vraiſemblance mécanique 182. exemples touchant l'obſervation du coſtume, 183. &c. le Pouſſin a prétendu qu'on ne pouvoit pas enſeigner le coſtume, 185. exemples du coſtume d'après la Fable, 202. &c. exemples du coſtume d'après l'Hiſtoire, 215. &c. ſi la violation du coſtume eſt une faute contre l'eſſence de la Peinture, 219 & 220. ſi Rembrant s'eſt aſtreint au coſtume 218
Couleur. Quelles ſont les couleurs capitales, II. 197. &c. réflexion ſur les quatre couleurs des Anciens, 201. comment les Anciens ont cherché à

imiter le naturel avec les métaux 211
Couleur aërienne II. 55. 140
Couleur locale, ſon emploi. 95. 148. II. 148. dans quelles circonſtances la couleur locale dit plus que la couleur naturelle des corps 144
Coup d'œil, expédient pour acquérir la juſteſſe du coup d'œil II. 23. le jugement qu'en ont porté Michel-Ange & Sandrart *ibid.*
Couronne d'honneur chez les Anciens 415
Courtois, Jacques, dit le Bourguignon, fameux Peintre de Batailles, II. 166. le feu du Bourguignon comparé au fini de Wouwermans, relativement aux objets traités par leur pinceau 260
Coxie, Antoine de, Payſagiſte 363
Coypel, Antoine, 442. ſon Poëme à ſon fils ſur la Peinture II. 174. R.
Coypel, Noël, a peint les actions vertueuſes des Princes 292
Craeſbeke, Joſeph van 388. 395
Cramer, André, ſon jugement ſur l'enthouſiaſme 142
Cranach, Lucas le vieux II. 230. 231
Cranach, Lucas le jeune II. 231. R.
Crayer, Caſpar de, beau Tableau de ce Peintre II. 240. 241
Critique. La Critique rafinée & outrée eſt nuiſible dans les beaux-arts 54. 139
Critiques. Jugement ſur les Critiques dans les ouvrages de Peinture 49

D.

Dankerts, Danker, Graveur, a très-bien rendu les Tableaux de Wouwermans II. 152
Dédale, caractere de ſes ouvrages de Sculpture II. 63. 109
Dégout. Comment certains objets excitent le dégoût dans la Peinture, 104. le dégoût outré eſt repréhenſible 105
Demi-teintes, ce qu'on entend par là, II. 176. &c. diviſion des demi-teintes, 172. par les demi-teintes on peut expliquer le *tonos* des Grecs 169. 181
Denner, Balthaſar, tête de vieille femme bien rendue 107
Deſargues, Auteur d'un ouvrage ſur la Perſpective II. 24. R.

Deſſin, partie capitale de la Peinture, 140. s'il eſt plus difficile de trouver dans la nature des modeles pour le deſſin que pour le coloris 83. ce que l'Eleve doit obſerver par rapport au deſſin II. 13

Deſtination du tableau, relativement au lieu qu'il doit occuper . 267. 268

Deviſes, leur origine 446

Dibutade, Potier de Corinthe, dont la fille, nommée Corinthia, conçut la premiere idée de la Peinture, & donna à Dibutade celle de la Sculpture 41

Dieterich, Chriſtian-Guillaume-Erneſt, Deſcription d'un de ſes Payſages, 275. caractere de ſes Payſages en général, 375. a heureuſement imité le Bourguignon dans ſa jeuneſſe II. 251

Difformité, comment il faut l'éviter 103. &c.

Dignité. Dans l'expreſſion des Paſſions on doit prendre garde à la dignité & à l'élevation II. 108

Diſtribution. La Diſtribution ou l'ordonnance eſt une partie de la compoſition, 140. recherches de ſes règles, 261. des expédients dont ſe ſervoit Rubens dans la diſtribution, 270. de la diſtribution des petites parties 280

Diverſité, cauſe du plaiſir que nous trouvons dans la diverſité 9

Diviſion de l'art 140

Does, *Jacques van der*, a excellé dans la repréſentation des moutons 336

Dominiquin, *Dominique Zampieri*, dit *le* 303

Dorigny, *Nicolas*, ſes gravures d'après les Cartons de Hamtoncourt II. 301

Douwen, *Barthelmy*. 412

Dow, *Gerard*, caractere de ſes tableaux, 402. 403. ſon école, 405. ſes morceaux de nuit 436

Drapperies, ce qu'il y faut obſerver 50. 87. 91. II. 62. 83. 229. 230

Dryden, paſſage de ſa Traduction du Poëme de du Freſnoy II. 319. &c.

Duc, *Jean le*, ſes morceaux de converſation 388

Dughet, *Caſpar*, dit *le Gaſpre*, Payſagiſte, 138. caractere de ſes tableaux, 361. 362. ſes orages II. 94

Douleur, repréſentation de cette paſſion II. 110

Durand II. 179

Durer, *Albert*, ſes proportions du corps humain, II. 19. 20. juſtifié contre la Critique de Hogarth, 21. 42. jugement de Daniel Barbaro de Durer, 23. R. comment les Italiens ont profité de ſes ouvrages, *ibid.* & ſurtout de l'ordre de ſes plis 229

Duſſeldorf, la galerie de Duſſeldorf a une belle collection de figures antiques jettées en plâtre II. 6

Dyk, *Antoine van*, comparaiſon de ſes Portraits avec ceux du Titien par rapport à la carnation, 102. a peint de belles mains 396

E.

Ebauche du tableau. Le Peintre doit méditer ſon ſujet en ébauchant le tableau 106. 143

Elzheimer, *Adam*, caractere de ſes payſages, 353. ſa maniere de placer l'horizon 357

Enthouſiaſme. Ce que les Critiques entendent par cette dénomination, 142. ſe montre dans l'ordonnance du tableau, 143. ſentiment de M. Cramer ſur l'Enthouſiaſme *ibid.*

Equilibre. On obſerve une ſorte d'équilibre dans la diſtribution 264. 277. 287

Ermel, *Jean-François*, Payſagiſte 366

Euphranor, *d'Athenes*, ne s'eſt pas borné à imiter le contour de Zeuxis, 100. a peint Pâris, & comment II. 117

Eupompe, *de Sycione*, quel Maître il a ſuivi 79

Eurythmie, V. *convenance.*

Everdingen, *Albert van*, caractere de ſes Payſages 138. 375

Exécution. Qualité d'une exécution ſpirituelle II. 249

Expreſſion. L'expreſſion ſenſible de la perfection eſt propre aux arts d'agrément, 29-136. R. le moyen d'y parvenir eſt l'imitation du beau dans la nature *ibid.*

Expreſſion des objets en général. Ce que c'eſt que l'expreſſion des objets, II. 104. comment l'expreſſion eſt le caractériſtique des Artiſtes, 227. influence de l'expreſſion ſur le ſort du tableau *ibid.*

Eyk, *Jean van*, II. 230

F.

Fable. Le champ de la Fable appartient au Peintre comme

comme au Poëte, 30. réflexion sur la Fable considérée comme un objet de l'invention & de l'ordonnance 316
Fable du tableau, 147. ce que c'est, 148. doit être intelligible 207
Fabricius, Kilian, caractere de ses Payſages 371
Fage, Raymond la, 55. II. 275
Faire. Ce qu'on entend par le Faire, 93. II. 259. &c. ſous quel point de vue le Faire n'eſt pas purement mécanique II. 248. &c.
Faiſtenberger, Antoine, caractere de ſes Payſages 371
Felibien, mérite de ſes écrits ſur les Arts 160
Ferg, François, caractere de ſes tableaux 380
Fiamingo, V. *du Queſnoy*.
Fini. Peut aiſément dégénérer en ſéchereſſe, 404. comment on peut l'animer, *ibid.* le fini n'eſt pas blâmable en lui-même II. 263. 266
Fiſcher, Pierre, Auteur du tombeau de Frederic le Sage, Electeur de Saxe II. 230
Fleurs. L'obſervation des ſaiſons dans les tableaux de fleurs eſt une convenance, 220. il en eſt de même de l'intelligence du clair-obſcur dans l'ordonnance II. 153
Fleuves, différence qu'on met à leur repréſentation, lorſqu'ils portent leurs eaux à la mer, 187. quel caractere on leur donne en général II. 68
Flink, Govaert, ſon tableau de Salomon 215
Fontenelle 20. R. 109. 464. II. 32
Foreſt, Jean, Payſagiſte 369
Formes géométriques, évitées en Peinture 241
Foulis, les Freres Foulis, libraire de Glaſgow, de concert avec d'autres Négociants de la même ville, ont fondé une école de deſſin 433
Franciſque, V. *Milet*.
Freſnoy, Alphonſe du, ſon Poëme de la Peinture, recommandé aux Artiſtes & aux Amateurs, 60. jugement de Hogarth ſur un paſſage de ce Poëme II. 318
Furies, comment on doit les repréſenter 208

G.

Galaton, Peintre ancien, a repréſenté Homere vomiſſant, & d'autres Poëtes ramaſſant ce qu'il vomit 134

Galeries de tableaux, s'il eſt bon de leur donner plus de hauteur que de largeur II. 64
Gellée, Claude, dit *le Lorrain*, grand Payſagiſte, 36. 85. 318. caractere de ſes tableaux, 318. 360. &c. avoit le vrai ton de couleur 364
Gellert, 54. 438. 466. II. 227. R.
Génoëls, Abraham, caractere de ſes Payſages 365
Geſſner, orne ſes compoſitions champêtres de ſcenes & de perſonnages de l'âge d'or, 35. fournit des modeles du naïf, 292. offre des ſujets piquants au Payſagiſte *ibid.* R.
Gheyn, Jacques de, a gravé des Payſages 357
Ghezzi, le Chevalier, ſes carricatures II. 300
Ghiſolfi, Jean, Peintre d'Architecture 417
Giorgion, George Barbarelli dit *le*, s'il n'a peint qu'avec quatre couleurs, II. 204. prépare les voies au Titien 218. caractere de ſes tableaux, 220. ſoigneux dans le choix de ſes couleurs *ibid.*
Giotto, le, a peint une Repréſentation au temple 303. &c.
Glacis, ce qu'on entend par-là II. 165. 250. R.
Glauber, Jean, bon Payſagiſte 364
Goltius, Henry, caractere de ſon deſſin & de ſa Peinture II. 80
Goal, Jean van, Continuateur de Houbraken 199. R.
Gonzalès, a peint des tableaux de converſation 388
Goudt, Henry, Comte Palatin II. 254
Goût, ce que c'eſt, 4. eſt antérieur aux règles de l'art, 31. 42. L'Artiſte doit former ſon goût ſur l'Antique, 81. le mauvais goût de certains Curieux influe ſur les ouvrages de l'art 120. II. 213. &c.
Goût du travail, en quoi il ſe montre II. 76. &c.
Grace. La Grace eſt donnée à la beauté corporelle par le mouvement harmonieux de l'ame, 16. elle complette la beauté du tout-enſemble, 18. elle fournit, par des rapports moraux, la belle expreſſion de l'ame pour les proportions des membres, 19. de la Grace dans ſa plus haute ſignification, 20. dégrés de la Grace, 25. des Artiſtes

tiſtes qui ſe ſont diſtingués dans l'expreſſion de la grace dans le plus haut dégré, 300. de la ligne de la grace de Hogarth II. 53. 285

Graces, les Anciens les ont repréſentées d'abord vêtues 210

Graff, Antoine, Peintre de Portraits 227. II. 11

Grand, jusqu'à quel point le grand charme notre imagination 319

Grappe de raiſin. Le Titien a emprunté ſa fameuſe règle de la grappe de raiſin pour les grouppes 249. II. 155

Graveur. Le Graveur doit s'attacher à rendre le caractere de l'original, II. 253. &c. il a beſoin d'un eſprit fléxible & d'une main facile 254

Greſham, Thomas, ce qu'on raconte de lui 427

Greuze, Jean-Baptiſte, ennoblit ſon genre 133. 391

Griffier, Jean & Robert, ont peint des vues du Rhein 367

Grouppes. Le Titien explique la diſpoſition & le ton de lumiere des grouppes par la grappe de raiſin, 249. on les compare auſſi aux cônes & aux pyramides, 251. examen des grouppes d'après le naturel, 254. &c. on peut les lier ſouvent par des objets en apparence diſperſés, 256. combien il faut de grouppes pour un tableau d'Hiſtoire 284

Graupper, Méthode pour apprendre à grouppper 253

Gyze, Pierre, bon Payſagiſte 360

H.

Haenſbergen, Jean van, ſa maniere dans le goût de Poelenbourg 411

Hamerani, Albert, fameux Médailleur II. 70.

Hanneman, Adrien 73

Harmonie. Exemples de l'harmonie imitative, II. 251. &c. de l'harmonie imitative relativement au Graveur, 253. 257. expliquée par quelques Gravures de Wille & d'autres Maîtres 255

Hedlinger, Jean-Charles, célèbre Médailleur II. 70

Heemskerk, Martin, caractere de ſon deſſin II. 79. 80.

Hellenbreker, Théodoze, ſes tableaux de Marché & de figurines 347

Hercule 447. II. 63. 66. 126

Hermeracles, ce qu'on entend par-là 447

Heus, Jacques de, bon Payſagiſte 378
Hieroglyphes. Les hieroglyphes ne figurent guere bien dans les Arts d'imitation, 445. ſont bannis des deviſes *ibid.*
Hiſtoire. L'étude de l'Hiſtoire eſt une ſource inépuiſable pour la Peinture, 291. de l'Hiſtoire ſacrée 299 &c.
Hoet, Gerard, Peintre de Genre dans le goût de Poelenbourg 411. 426
Hogarth, Guillaume, refutation de ſa Critique d'Albert Durer, II. 19. 41. Examen de ſes réflexions ſur la ligne de la beauté & de la grace, 281 &c. éloges de ſes ouvrages, 299 &c. examen de ſa Critique de Raphaël, 301. ſon Analyſe de la beauté, 302 &c. ſon jugement ſur quelques Critiques, 315 &c. ſes éclairciſſements de la règle de Michel-Ange 317
Holbein, Jean, II. 284
Hollar, Wenceslas, II. 256. 284
Homere, eſt riche en images pour le Peintre, 34 &c. il faut de la diſcrétion pour peindre ſes Allégories 121 &c.
Honthorſt, Gerard, II. 240
Horace, 36. 49. 51. II. 70. 100. 280
Horiſon, ou point de vue dans un tableau, il ne peut y avoir qu'un horiſon, 169. avantages de l'horiſon bas 268. 269. R.
Houbraken, Arnold, Continuateur de van Mander 198. R.
— *Jean,* Graveur II. 24
Huchtenbourg, Jean van, Peintre de Batailles II. 167
Huiſman, Corneille, Payſagiſte, heureux dans la maniere de rendre les collines ſabloneuſes 363
— *Jean van,* Payſagiſte, 365. un des plus grands Peintres de fleurs II. 153
Hume, David, ſes Réflexions ſur les Métamorphoſes d'Ovide 177

I.

Jannek, françois-Chriſtophe, Peintre d'Hiſtoire & de Converſation 432
Janſens, Abraham, Peintre d'Hiſtoire II. 111. 240
Jardin, Charles ou Karel du, Caractere de ſes Paſtorales & de ſes Payſages 22. 274. 323. 330. 336
Jardins. Réflexion de l'Abbé Laugier ſur les Jardins II. 215
Idéal, v. *le Vrai idéal.*

Jeaurat, Etienne, 391
Jets de Cire, pourquoi ils nous touchent si peu 26
Jeuneſſe. La jeuneſſe eſt en poſſeſſion de la Grace 27 &c.
Jeux des Grecs. Ils donnoient la perfection au corps 74
Imagination. L'imagination ſe plaît à la contemplation du beau, 30. elle aime le grand, le neuf, l'extraordinaire, 40. diſcours d'Addiſſon ſur le plaiſir de l'imagination *ibid.*
Imitateurs. Caractere des heureux imitateurs 94. 273
Imitation, ſes limites, 81 &c. de l'imitation ſervile, *ibid.* de l'heureuſe imitation 94 &c.
Incorporel. Dans quel cas le Peintre peut perſonnifier des êtres incorporels 139
Inégalité. L'inégalité des objets eſt une partie néceſſaire dans l'Ordonnance 232
Intérêt. C'eſt un défaut dans l'Ordonnance d'un tableau quand l'intérêt eſt partagé 267
Invention, ce que c'eſt, 139. 140. diviſion de l'invention en poëtique & en pittoreſque, *ibid.* 144. 146. R. comment on la ſépare de l'Ordonnance, 141. l'invention pittoreſque ou l'ordonnance n'adopte que ce qui eſt ſuſceptible d'un bel effet 147 &c.
Jordaens, Jacques, 278. II. 240
Jordane, Luc, jugement ſur un de ſes tableaux, 256. ſon tableau d'Hercule & d'Omphale 445
Jour. Ce que c'eſt, II. 144. unité néceſſaire des jours 160
Jouvenet, Jean, 257. 464
Jule-Romain, v. *Pippi.*

K.

Kerrinx, Alexandre, Payſagiſte 360
Klerk, Henri le, a peint les figures dans des Payſages de Jean Breughel 358
Knipberghen, Payſagiſte, 224
Knupfer, Nicolas, 400 &c.
Kupetzki, Jean, II. 235. R.

L.

Laenen, Jean van der, Peintre de Converſation 388
Lacque. Il faut employer la lacque avec ménagement II. 208

Laer, Pierre de Laer, dit le Bamboche, Peintre de Payſages & de Brigandages 379. 419
Laireſſe, Gerard, ſes tableaux, 55. ſon *Traité de la Peinture* recommandé aux jeunes Artiſtes, 61. ſes préceptes au ſujet des demi-teintes II. 175.
Lancret, Nicolas, caractere de ſes tableaux 382 &c.
Langhenjan, Remigius, II. 241
Laocoon, pourquoi il eſt repréſenté ſans ſes habits de grand Prêtre, 222. remarques ſur les proportions de cette ſtatue, II. 44. jugement de Michel-Ange ſur la tête du Laocoon 66
Larmeſſin, Nicolas, II. 237
Laſtman, Pierre, II. 243
Leeuw, Gabriël & Pierre van der, freres, leur caractere dans les Paſtorales 337
Lempereur, Thereſe, a gravé à l'eau forte après du Jardin & autres 330
Leocharès, deſcription de ſon Ganymede 100
Leſſing, ſa Miſs Sara Sampſon 429
Liaiſon, de l'enſemble, 285. de la *liaiſon* des Grouppes, II. 161. règle ſur la marche de la liaiſon des parties au tout 162
Liberi, Pierre, eſt inintelligible dans ſes Allégories, 167. ſon Coloris II. 232
Lieu, l'unité du lieu eſt néceſſaire dans un tableau 158. 166
Ligne de la beauté, quel a été le premier, qui a cru avoir trouvé une ligne de la beauté, 14. R. 246. on n'en ſauroit déterminer une ſeule pour la beauté, *ibid.* II. 48 &c. 290 &c. comment Hogarth la diſtingue de la ligne de la grace 286
Lingelbach, Jean, ſes Chaſſes, 347. ſes Ports de mer & ſes Rades 322. 378 &c. 416
Lippert, Philippe-Daniel, ſes empreintes de Pierres gravées, 114. leur utilité dans les Academies de deſſin 194 &c.
Livres néceſſaires à l'Artiſte & à l'Amateur. Poëmes didactiques ſur la Peinture, 60-61. Livres élémentaires ſur les Arts, 15. 61. 287. livres ſur l'anatomie, 77. R. ſur la doctrine des Unités, 160. ſur la connoiſſance des erreurs des Peintres, 179. ſur la connoiſſance du Coſtume, 183. 184 &c. ſur la

la connoiſſance des traits de la reſſemblance par les Médailles, 188. 190. par les Pierres gravées, 190. 191 &c. ſur l'intelligence des Antiquités, 195. 196 &c. ſur celle de l'hiſtoire de l'Art en particulier, 195. II. 13. 14. & des Vies des Artiſtes en général, 198. R. ſur la liaiſon des Antiquités avec les Belles-Lettres, 200. ſur la connoiſſance des termes de l'Art, 240. ſur l'intelligence des Convenances dans les décorations, 244. R. ſur l'étude de l'Hiſtoire, 299. ſur celle de la fable, 310. ſur l'étude des Proportions, II. 35. ſur l'étude de la Perſpective, II. 25. 27. R. 143. 171. de l'Optique II. 143

Locatelli, Payſagiſte, 368

Lointain. Comment on doit obſerver les gradations des lointains, II. 140. V. *Perſpective aërienne.*

Lomazzo, Jean-Paul, ſon traité de la Peinture, II. 27. R. ſon jugement ſur Albert Durer, *ibid.* ſon explication de la règle de Michel-Ange 3

Longhi, Pietre de, ſes tableaux de converſation 381

Loth, Charles, II. 235. R.

Lucien, fournit des ſujets aux Artiſtes, 313. ſon paſſage concernant le marche-pieds du Jupiter de Phidias n'autoriſe point les négligences réelles de l'Artiſte II. 274 &c.

Ludius, 385

Lumiere, diſtribution de la lumiere, II. 141. 172. placer la lumiere à coté de la lumiere 175

Lumiere & Ombre, l'obſervation de la lumiere & de l'ombre ne remplit qu'une partie du Clair-obſcur II. 142. 143. 147

Lumieres gliſſantes, leur emploi 259

Lys, Jean von, 401. R.

Lyſippe, ſon ſentiment ſur l'imitation de la nature, II. 55. Neron fit dorer ſon Alexandre 213

M.

Machine. La Machine du tableau ce que c'eſt 261

Maniere. Difficulté de quitter une maniere qu'on a priſe & de retrouver la nature, II. 254. à quelle condition ce terme eſt pris en bonne part 267

Mantegna, André, II. 223

Manyoki, Adam de, Peintre de Portraits & bon Coloriſte, II. 199. &c. ſon habileté à bien rendre la

la belle jeuneſſe, 176. ſa diſcrétion dans l'uſage de certaines couleurs 198. &c.
Marcenay, Antoine de Ghuy de, heureux imitateur de Rembrant avec la pointe, 188. II. 254. ſa deſcription d'un de ſes tableaux 337
Marſy, l'Abbé de, ſon Poëme de la Peinture 61
Matin. Deſcription du matin II. 139
Mauger, Jean, célèbre Médailleur II. 275
Mauperché, Henri, Payſagiſte 330
Mayer, le Profeſſeur, ſon calcul de la variation des couleurs II. 199
Mazzuoli, François, dit le Parmeſan, 390. exemples de *Pentimenti* dans ſes deſſins 413
Mécanique. Néceſſité de réunir le mécanique avec le poëtique dans le premier plan du tableau 154
Méduſe, la tête de Méduſe eſt d'une grande beauté dans quelques Antiques 118
Meer, Jean van der, caractere de ſes Paſtorales 335
Mellan, Claude, ſes ſtatues gravées, II. 86. &c. ſa maniere 254
Mengs, Antoine-Raphaël, Portrait de ſa main, 224. &c. ſon expreſſion ſublime dans les ſujets ſacrés, 300. &c. ſa copie de l'école d'Athènes de Raphaël & ſon tableau de l'Aſcenſion de Jeſus-Chriſt II. 298
Mérigi, Michel-Ange, dit de Caravage, 389. d'où vient que quelques uns de ſes tableaux ont pouſſé au noir II. 207
Metzu, Gabriel, excellent Peintre de Converſation 399. &c.
Meulen, François-Antoine van der, habile Peintre de Batailles 420. II. 167
Meyer, Felix, Payſagiſte 366
Meyering, Albert, Payſagiſte 365
Michau, ou Michault, Théobald 380. II. 168
Michel-Ange, v. *Buonarota*.
Michel-Ange de Caravage, v. *Merigi*.
Mieris, François, caractere de ſes tableaux, 405. &c. trait de gratitude de ce Peintre 434. &c.
Mieris, Guillaume, Peintre de Converſation 410
Miel, Jean, Peintre de Chaſſes 347
Milet, François, caractere de ſes Payſages 362
Milet, Jean, caractere de ſes Payſages 363

Miroir. Utilité du Miroir, dans la Peinture, II. 57. 220. 262
Modele. Le modele académique doit être posé d' après l'attitude des belles Antiques 89
Modes. S'il faut suivre ou s'écarter de la mode dans les Portraits 224 &c.
Mœurs. Influence des mœurs sur les ouvrages de l'art 124
Moine, François le, son Apothéose d'Hercule 452
Molyn, Pierre, le vieux II. 274
Molyn, Pierre, le jeune dit *Tempesta,* Peintre d' Animaux & de Payfages 337. 368
Mompré, Jodocus de, Payfagiste 365
Montaigne, ses réflexions sur la savante ignorance II. 206
Montre-Hanches, nom qu'on donnoient à de jeunes Lacédemoniennes 76
Moor, Charles de, 406
Moucheron, Frederic, Payfagiste 365
Moucheron, Isaac, Payfagiste 372
Mouvement. Le mouvement répand de la grace sur une figure, 16. Principe du mouvement 84
Moyreau, Jean, Graveur II. 152
Mutien, Jerôme, ses Payfages 375
Muller, morceau d'un de ses Poëmes II. 252
Muscles, leur fonction, II. 75. &c. comment on doit les rendre 78. &c.
Mylius, trait de reconnoissance de ce jeune Artiste 437
Mycon, Peintre d'Athénes 43
Myron, plus goûté en quelques parties que Polyclete, 101. ce que les Anciens ont relevé en lui *ibid.*

N.

Naïf. Le naïf est lié avec la noble simplicité, 20. est l'ame des tableaux de Conversation 389
Natoire, Charles, jugement sur un de ses tableaux d'après les règles de la composition 277 &c.
Nattier, Jean-Baptiste, 395
Nature. Dans l'enfance des Arts la nature commune étoit le premier modele de ses imitateurs, 41. le choix de la belle nature, combiné avec l'antique, 29. 63. si la belle nature est épuisée pour l'Artiste, 71. elle doit guider le Peintre pour le coloris, 84. II. 135. 137. elle est la créatrice de la règle

que

que suit l'Artiste, 234. le don de la voir est équivoque chez plusieurs, 137. comment il faut l'étudier relativement au coloris, 234. 237. Ce que les Critiques entendent par la nature en repos & la nature en mouvement II. 95.

Neef, Peter, bon Peintre de Perspectives 266

Neer, Art van der, caractere de ses Payſages 377

Neer, Eglon van der, caractere de ses Payſages, 372. & de ses tableaux de Conversation 409

Négligences. Examen des négligences réelles & apparentes, II. 269. &c. ce qu'on entend par d'heureuses négligences 271. 280

Nek, Jean van, 399 &c.

Netscher, Caspar, Caractere de ses tableaux, 396. description d'un tableau de ce Maître 397

Nicias, Peintre d'Athènes, embellissoit les statues de Praxitéle II. 265

Nieuland, Guillaume, a pris le goût de Paul Bril dans le Payſage 356

Niphus, Augustin, sa description de la beauté de Jeanne d'Arragon 68 &c.

Noblesse, abus de ce mot dans la Peinture 132

Nogari, Joseph, bon Coloriste, II. 201. jugement sur deux de ses tableaux 239. R.

O.

Objet. L'unité d'objet est liée à l'unité d'action 152

Objets. Les objets de la Peinture doivent nous être présentés du côté le plus agréable 134

Oeser, Frederic, 188. 258. description d'un de ses tableaux II. 342. R.

Ombre incidente. Ce qu'on entend par-là II. 192.

Ombres. Ce qu'on entend par les Ombres, II. 140. les ombres ne se trouvent point sans le concours de quelques reflets *ibid.*

Oppositions. Les oppositions des corps opaques servent à interrompre la lumiere du tableau II 147

Or. En quel tems l'or a été introduit dans la Peinture, II. 211. Comment Néron a gâté une statue en la faisant dorer, 213. comment Cosimo Roselli charmoit les yeux des ignorants par l'or qu'il faisoit briller dans ses compositions 215

Ordonnance. Une des parties de la composition, 140. influence de l'enthousiasme dans l'ordonnance, 144. en quoi consiste l'Art de bien ordonner

ordonner les objets, 231. Ordonnance suivant l'Analyse de la beauté de Hogarth, II. 306. v. *Disposition.*

Orient, Joseph, Caractere de ses Payſages 370

Ossenbeek, Jost van, Caractere de ses tableaux d'Animaux 336

Ostade, Adrien von, habile dans le clair-obscur II. 177. R.

Ovide, riche en images 34

P.

Pagani, Paul, sa Madeleine pénitente 250

Palamedes, Antoine, Peintre de Conversation 388

Panini, Jean-Paul, Peintre d'Architecture 417

Parmesan. v. *Mazzuoli.*

Parent, cherche à déterminer une ligne de la beauté 13. II. 50

Parrhasius, la délicatesse de ses contours, II. 57. &c. sous quels principes de l'expression son rideau peint pouvoit faire illusion à l'œil 250

Parties. Emploi alternatif des parties larges & unies 280. &c.

Passions. De l'expression des passions, II. 103. &c. ce qu'il y faut observer, 105. leur véhémence dans les sujets élevés ne doit pas dégrader l'ame, 114. l'Artiste qui veut rendre l'expression doit s'identifier avec la nation qu'il représente, *ibid.* mélange des passions, 117. jusqu'à quel point le coloris y contribue 133

Pastorales. Ordonnance de ce genre de tableaux 334 &c.

Pater, Jean Baptiste, caractere de ses tableaux, 382

Pavona, François 258

Payſages, comparés aux Idylles & aux Poëmes champêtres, 35. choix de la belle nature dans les Payſages, 37. &c. le Payſage considéré comme un objet d'invention & d'ordonnance, 318. peut charmer notre imagination par le grand, l'extraordinaire, & le beau, 319. doit être considéré suivant sa perfection dans la comparaison avec les autres genres de Peinture, 321. diversité de ses ornements, 322. son ordonnance, 323. sa perspective, 326. ses ciels, 327. pourquoi le payſage a fait des progrès si lents, 330. rapport du Payſage aux figures, 331. subordination dans les parties, 332. exemples de Payſages bouchés, 332.

332. 364. Chutes d'eau 333. Paſtorales, 334. cas où le Payſage eſt ſubordonné à l'Hiſtoire, 341. diviſion du Payſage en ſtyle héroïque & en ſtyle champêtre, 343. ſi la nature d'un beau choix doit être rangée dans le premier genre *ibid.*

Peintres, il y a des Peintres qui ne produiſent rien & qui décrient les productions des autres, 57. &c. Morale du Peintre, 124. il ne doit pas paſſer un jour ſans tracer quelque trait, 201. il doit conſulter quelques Savants de ſes amis & s'inſtruire lui-même, ſans négliger ſon art, 180. 190. 317. Peintres d'Hiſtoire, 258. Peintres d'Architecture, 417. Peintres de Fruits & de Fleurs, II. 153. Peintres de Converſation, 382. &c. Peintres de Paſtorales, 332. Peintres d'Inſectes, 110. Peintres de Payſages, 369 &c. Peintres d'Animaux, II. 250. R. 272

Peinture. Ce que c'eſt que la Peinture, 135. &c. ſes objets 138 &c.

Percellis, *Jean*, grand Peintre de Marines, 377. a peint en concurrence avec deux autres Payſagiſtes II. 224

Perrier, *François*, le recueil de ſes antiques recommandé aux jeunes gens 96. R.

Perſpective. Le Peintre ne doit pas négliger la Perſpective dans l'invention pittoreſque, 152. 158. en manquant à la perſpective on porte atteinte à l'unité de lieu, 166. ce qu'on explique par les règles de la perſpective, 170. &c. Livres élémentaires de la perſpective, II. 24. &c. R. 171. ce que c'eſt que la Perſpective aërienne 169 &c.

Perugin, *Pieter*, un peu dur dans les contours, II. 62. ſon aventure avec Coſimo Roſelli, 215. ſon mérite comme Deſſinateur 223

Phidias, ſa ſtatue de Minerve, 268. R. II. 45. a reconnu la grandeur d'un lion par l'ongle, 30. paſſage de Lucien ſur le marche-pied de ſon Jupiter 274 &c.

Philoſtrate, *Rheteur;* ſa deſcription d'un tableau repréſentant Mercure, 156 &c.

Pellegrini, *Antoine*, tableaux de ce Peintre au château de Rensberg, près de Duſſeldorf 420

Perrault, Charles, ſon ſentiment ſur les Unités 156. 170. R.
Piazzetta, Jean Baptiſte, tête de St. Pierre de ce Peintre II. 118
Pierre, Jean-Baptiſte-Marie, ſon Ganymede, 100. R. d'autres ouvrages de lui 133. 391
Piles, Roger de, ſes préceptes recommandés, 60. ſon explication d'un paſſage de Pline ſur les quatre couleurs des Anciens II. 205
Pinas, Jacques II. 243
Pinas, Jean, a précédé Rembrant dans l'entente du clair-obſcur II. 243
Pippi, Jule, dit *Jules-Romain*, ſa repréſentation de Polyphême, 155. ſon morceau de David & de Goliath, 316. autres Peintures de ce Maître II. 130 &c.
Piraneſe, Jean Baptiſte, Peintre de Perſpectives 187
Plazer, Jean-George, a peint des tableaux de Converſation, 389. & des morceaux d'hiſtoire en petit 427
Pline le Naturaliſte. Utilité d'une bonne traduction des livres de Pline qui traitent des beaux-arts, 313. ſon jugement de la Peinture, 431. & des contours de Parrhaſius, II. 58. éclairciſſement des termes de *Tonos* & d'*Armogen* employés par Pline, 178 &c. & ſur les quatre Couleurs des Anciens 201. 213
Poelembourg, Corneille, eſt agréable dans ſes Payſages & dans ſes bains de Nymphes, 354. &c. 402. ſon école 411
Poëſie. Les ſujets de la Poëſie comparés aux ſujets de la Peinture 30 &c. — la Poëſie du ſtyle comparée à l'expreſſion de la Peinture II. 245
Poli. Ce n'eſt pas au poli qu'il faut borner le goût du travail dans les ſtatues II. 264
Polidore de Caravage, ſa Peinture en Clair-obſcur II. 212
Polyclete de Sycione, Auteur de la fameuſe ſtatue nommée la *Règle*, 65. &c. a écrit ſur les Arts, II. 30. s'il eſt vraiſemblable qu'il ait ſuivi ſa règle dans toutes les circonſtances 34
Polygnote de Thaſos 43
Pontius, Paul, habile Graveur par-rapport à l'entente du Clair-obſcur II. 145
Portrait, obſervation à faire dans l'ordonnance des Portraits, 25-261.

261. de l'ajuſtement dans de certains Portraits 395
Poorter, Guillaume de, deſcription d'un de ſes tableaux 276
Pooſt, François, a peint des contrées des Jndes, 187
Potter, Paul, caractere de ſes Paſtorales 335
Poudreux. Les objets offerts ſous un aſpect poudreux plaiſent davantage II. 60
Pouſſin, Nicolas le, d'où vient, qu'ayant copié le Titien, il n'a pas atteint ce Maître dans le coloris, 84. ſon tableau de la Manne, 89. R. ſon idée du coſtume, 185. grand obſervateur du coſtume, 188. caractere de ſes tableaux d'Hiſtoire, 261. & de ſes Payſages, 318. 346. &c. ſoin qu'il prenoit des devants de ſes tableaux, II. 278. ſa répouſe à Vigneul de Marville 280
— *Gaſpre*, v. *Dughet.*
Pozzo, André, Auteur d'un bon traité de la Perſpective II. 24. R.
Praxitele 71. II. 265.
Preiſsler, Jean Daniel, Auteur d'une Methode de Deſſin, ſuit Albert D'urer pour les Proportions II. 41
— *Martin*, ſon Ganymede d'après Pierre 100. R.
Proportions. Les François mettent une différence entre proportion & ſymétrie 240
Pujet, Pierre, ſon Andromede 112
Pulcher, détermine la grandeur d'un Géant d'après la groſſeur de ſa dent II. 31
Pynacre, Adam, caractere de ſon Payſage 348 &c.

Q.

Querfurt, Auguſt, Peintre de Batailles 53
Queſnoy, François du, dit *Fiamingo*, ou *Flamand* 19. 87. 91. II. 65
Quintilien. Son ſentiment ſur l'imitation 100

R.

Raphaël, V. *Sancio.*
Reflets. De quelle maniere quelques grands Maîtres ſe ſont ſervis des reflets, II. 152 &c. on les rend par les demi-teintes, 172. 196. effet du reflet de l'azur du ciel, 177 &c. ſans les reflets les ombres ſeroient trop obſcures, 183 &c. ſi les reflets ſont plus piquants à un jour général ou à un jour particulier, 187. le reflet, comme une lumiere affoiblie, doit être ſubordonné à la lumiere

miere primitive, 196. les reflets apperçus dans la nature conduiſent au mélange des couleurs 197

Règles, les règles de l'Art ont été puiſées dans des modeles originaux, 42. &c. ſi elles peuvent fixer toutes les beautés d'un ouvrage, 46. on ne doit pas s'en tenir aux règles ſeules, 47. il faut combiner la connoiſſance des règles avec le goût *ibid.*

Rehauts, néceſſité des rehauts, II. 180. 263. les rehauts décelent le grand Maître même dans les acceſſoires 27

Reiner, *Guillaume*, Peintre d'Hiſtoire, qui a auſſi peint des Animaux dans le goût de Pierre van Boemen 337

Rembrant, *Paul van Ryn*, comment on doit l'imiter, 99 &c. 223. R. ne s'eſt point aſſervi à l'obſervation du Coſtume, 218. ſes oppoſitions dans ſa maniere d'éclairer les tableaux, II. 152. ſa méthode pour trouver des reflets 243 &c.

Reni, *Guido*, *dit le Guide*, ſes contours ſont moëlleux, II. 72. ſa tête de St. François, *ibid.* ſon tableau de l'enlevement d'Helene, 114. d'autres tableaux de lui, 122. 127. ſon faire 229

Repentir, ce qu'on entend par là dans les deſſins 413

Repos. Le repos eſt néceſſaire dans un tableau 285. l'ombre prolongée deſſine le repos, II. 139. emploi des accidents pour les repos 164

Repos. Ce qu'on entend par les repos en Peinture 263

Ricci, *Marco*, caractere de ſes Payſages 373

Ricci, *Sebaſtien*, 184

Richardſon. Jugement de Richardſon le pere ſur les plaiſir que certains Amateurs trouvent à conſidérer des tableaux médiocres, II. 243. R. ſa diſtinction dans le faire des Artiſtes 251

Robuſti, *Jacques*, *dit le Tintoret*, caractere de ſa Peinture II. 227 &c.

Rode, *Bernard*, ſes Maſcarons d'après Schlüter 28 R.

Romeyn, *Guillaume*, caractere de ſes Paſtorales 335

Roos, *Henri*, caracteres de ſes Paſtorales 339

Roos, *Philippe*, dit *de Tivoli*, 338

Roſa, *Salvator*, ſon ſentiment ſur la repréſenta-

tion des êtres incorporels, 139. R. ornement de ſes Payſages, 349. dans quelle contrée il choiſiſſoit les modeles de ſes chutes d'eau 375

Roſalba, v. *Carriera*.

Roſelli, *Coſimo*, peignoit avec de l'or, II. 215. ſon caractere 222

Rotari, *Pierre*, *Comte de*, II. 118

Rotenhammer, *Jean*, a orné de figures quelques Payſages de Breughel 358

Rubens, *Pierre-Paul*, examen de la fable d'un de ſes tableaux, 149. jugement ſur quelques tableaux de ſa main, 113. 115. 266. adopte tantôt la maniere concave tantôt la maniere convexe dans l'Ordonnance de ſes objets, 269. exemples de quelques uns de ſes tableaux par rapport aux dégrés de l'Ordonnance, 279. & R. ſes Payſages, 269. 349. 351. a fait faire par d'autres Peintres le Payſage de quelques uns de ſes tableaux, 358. uſage qu'il a fait de l'Allégorie, 449. ſa force dans l'expreſſion des paſſions, II. 125. parti qu'il a tiré des reflets, 187. 194. ſe ſervoit de fonds blancs 231

Ruiſdael, *Jacques*, ſes chutes d'eau 333. R. 374

Ruiſdael, *Salomon*, caractere de ſes Payſages 374. R.

Rupture des Couleurs, II. 169-172

Ruthard, *Charles*, Peintre de Chaſſes II. 250

Ruytſch, *Rachel*, a peint ſupérieurement bien des fleurs & des fruits 110

Rysbraek, *Pierre*, caractere de ſes Payſages 364 &c.

S.

Sachtleeven, *Herman*, a peint des vues du Rhein 366

Saint-Mard, *Remond de*, 12. 14. 176. 235

Sancio, *Raphaël*, un de ſes tableaux jugés par Addiſſon, 33. R. a peint d'après ſon idéal, 83. ſa maniere de procéder eſt un modele à ſuivre pour l'Artiſte, 84. eſt auſſi un heureux Imitateur, 97. comment il faut l'imiter, 98. a introduit le Nil perſonnifié dans ſon tableau de la Fuite en Egypte, 450. tableau de lui, II. 129. attaqué par Hogarth 301 &c.

Sandrart, *Joachim von*, ſes réflexions ſur la pratique de l'Artiſte, 57. ſon Hiſtoire des Peintres 197 &c.

Santerre,

Santerre, Jean-Baptiſte, s'il a peint avec cinq couleurs II. 201
Savery, Roland, caractere de ſes Payſages 186. 358
Schalken, Godefroi, fameux par ſes ſujets de nuit, 406 &c. ſon école 408
Schellink, Guillaume, Peintre de Marines 322. 378
Schlegel, Jean-Adolphe, désaprouve l'excès de la délicateſſe dans les Beaux-Arts, 106 &c. a refuté le Principe de l'imitation de M. l'Abbé le Batteux, 137. R. établit qu'une ſentence ne doit pas être ſubſtituée à un ſentiment 475
Schlegel, Jean Elie, ſes Réflexions ſur la Tragédie bourgeoiſe 429
Schlichten, Nicolas van der, 412. II. 285
Schoubroek, Pierre, exagere dans ſon Payſage les richeſſes de la Compoſition 360
Schütz, Chretien-George, Payſagiſte 367
Schutt, Corneille, ſon triomphe de Flore II. 240
Schwartz, Chriſtophe, bonne ordonnance dans ſes tableaux II. 62
Seghers, Gerard, ſa force dans l'expreſſion des Paſſions II. 125. 240
Shakeſpear, ſon Macbeth, II. 115. jugement de Hogarth ſur la deſcription que fait ce Poëte des charmes de Cléopâtre 307 &c.
Simplicité. Ce que c'eſt que la noble ſimplicité 20 &c.
Slingelandt, Pierre, caractere de ſes tableaux 405
Snyders, François, Peintre d'Animaux 108. II. 250. R. 272
Soir. Deſcription du ſoir II. 140
Souverains. Les Artiſtes manquent ſouvent à la convenance de leurs ajuſtements, 215 &c. quelle couleur on a coutume de donner à leurs vêtements 215
Sparte. Par qui les Arts étoient exercés à Sparte 76
Spranger, Barthelmy, II. 26. 80. 81. R.
Statues. Comment il faut étudier les ſtatues 86 &c. II. 12 &c.
Steen, Jean, caractere de ſes tableaux, 392. le naïf y règne, &c. 430
Steenwyk, Henri van, excellent Peintre de Perſpective 220. 266
Stork, Abraham, ce qu'il a peint 378
Strudel, Pierre, ſon Coloris II. 236

Sueur, Euſtache le, 55. II. 103
Sulzer. Dans ſa *Théorie univerſelle* des Beaux-Arts, il attribue aux Arts, ramenés à leur principe, le pouvoir de rendre les devoirs agréables à l'homme, 294. ſon Traité de la Beauté de la Nature 35
Swanevelt, Herman, bon Deſſinateur, 321. caractere de ſes Payſages 361
Symétrie. Les François s'écartent de la ſignification que ce mot avoit chez les Anciens 16. 240 &c.

T.

Tableau, deſcription d'un tableau parfait d'après les premiers principes 94 &c.
Tamm, François-Werner, jugement ſur un de ſes tableaux de fruits 163
Teinte. Signification & origine de ce mot II. 170
Tempeſta, v. *Molyn.*
Teniers, David, caractere de ſes ſcenes champêtres, 352. 380. 388. ne ſe ſervoit point de fortes oppoſitions dans ſon Clair-obſcur II. 152
Ten Kate, Lambert Hermanſon, jugement qu'en porte Hogarth II. 308
Terbourg, Gerard, ſes tableaux de Converſation 388. 396. 398 &c.
Termes 181
Terreur. Pourquoi les objets qui excitent la terreur dans la nature, ſont agréables dans l'imitation 109
Teſtelin, Henri, ſon ouvrage ſur la Peinture II. 59
Théâtre. L'Artiſte trouve dans les Pieces de Théâtre une excellente école pour l'expreſſion des geſtes & des paſſions II. 115
Thébains. Loi des Thebains, concernant les Peintres & les Sculpteurs 301. II. 300.
Thiele, Alexandre, Payſagiſte 367 &c.
Thoman von Hagelſtein, deſcription d'un de ſes tableaux 353
Thurneiſer, Jean-Jacques, a gravé dans le goût de Mellan II. 254
Tilbourg, Gilles, a peint des ſujets champêtres 384
Timantes, de Sycione, ſon tableau du Cyclope endormi, 155. celui de ſon Iphigénie, cité comme un modele pour les gradations des paſſions & pour l'intérêt 156. II. 104 &c.
Tintoret. v. *Robuſti.*
Titien Vecelli da Cadore, notre devancier dans la couleur, 84. ſes Portraits comparés à ceux de

de van Dyk pour les carnations, 102. sa Règle de la grappe de raisin pour les grouppes & pour la maniere de les éclairer, 249. II. 154. 155. son Payſage, I. 349. 375. son caractere II. 220 &c. 227 &c.

Ton de dégradation. Ce qu'on appelle ainſi, 283. d'où il réſulte 286

Torſe. Le Torſe du Belvedere II. 66

Treviſani, françois, Evêque de Verone, ſon Explication des Buſtes antiques par les Médailles 189

Trooſt, Corneille, ſes ſujets de Nuit 411

Trublet, ſon ſentiment ſur le bon & le beau, 14. & ſur la néceſſité de la variété pour la beauté de l'enſemble II. 296

Tſtramover, Peintre de fruits & de volailles, ſa maniere d'éclairer II. 157

Turnbull, ſon explication du *Tonos* des Grecs II. 179

U.

Uden, Lucas van, deſcription d'un de ſes Payſages, 347. a étudié la nature, 352. a gravé à l'eau forte quelque Payſages de Rubens, & a fait le Payſage dans quelques tableaux de ce Maître 269. 358

Uniformité. Il ne faut pas confondre l'uniformité avec l'unité 9. R.

Unité. L'unité de l'enſemble eſt la baſe de l'Artiſte 9. 272

Unités. Examen des unités d'après l'invention poëtique & d'après l'invention pittoreſque, 152. cauſes & diviſions des Unités 159

V.

Vadder, Louis de, caractere de ſon Payſage 352

Valentin, Moïſe le, ſes tableaux de Converſation 389

Variété. La variété en harmonie avec l'unité eſt l'eſſence de la beauté auſſi bien que de la perfection, 8. exige la ſubordinaton, 9. les rapports extraordinaires de variété font naître l'admiration, *ibid.* la variété des ouvrages de l'art eſt une nouvelle ſource de plaiſirs 101

Vecelli, v. le Titien.

Vecchia, Pierre, ſes tableaux ont pouſſé au noir II. 141

Velde, Adrien van den, Caracterere de ſes Paſtorales, 334. ſa maniere d'éclairer le Payſage II. 165

Velde, Jean van den, a placé le point de vue de ſon Payſage plus bas que ſes devanciers 357

Velde, Guillaume, le jeune, excellent Peintre de Marines, ſurtout des calmes 377

Venus,

Venus, La tête de Venus trouvée moins parfaite que le corps II. 65
Verkolié, Nicolas, ſes ſujets de nuit, 411. ſa Suſane II. 284
Vernet, Joſeph, caractere de ſes tableaux, 379. deſcription de ſa Tempête, II. 92
Veroneſe, Paul, v. Cagliari.
Vertangen, Daniel, a peint dans le goût de Poelembourg 411
Vinci, Leonard de, ſes réflexions ſur les geſtes & les mouvements des figures, II. 86 &c. jugement qu'en porte Hogarth 315
Vinkenbooms, David, caractere de ſes Payſages, 355. 356. ſes ſujets de Converſation 386
Virgile, deſcriptions pittoreſques de ce Peintre 34
Vlieger, Simon de, Peintre de Marines 378
Voys, Ary de, Peintre de ſujets de converſation 402
Vorſterman, Lucas, excellent Graveur & grand obſervateur du clair-obſcur II. 145
Vouet, Simon, ſon exactitude dans les reflets II. 237
Vrai. Le vrai dans la Peinture eſt diviſé en vrai idéal, en vrai ſimple, en vrai compoſé ou parfait 85. 86
Vraiſemblable, le vraiſemblable mécanique & poëtique, 172. la fiction peut ſouvent être plus vraiſemblable que la vérité, 174 &c. pourquoi la vraiſemblance mécanique n'eſt point ſujete à varier comme la vraiſemblance poëtique 182
Vue. Moyen de limiter la vue 274. expliqué par un Payſage de Dieterich 275

W.

Watelet, Claude-Henri, Auteur du Poëme de l'Art de peindre, 61. critiqué par rapport à ſa diviſion en Invention pittoreſque & en Invention poëtique, 146. R. ſon ſentiment ſur les Grouppes pyramidaux 252
Waterloo, Antoine, quelles contrées lui ont fourni ſes Payſages 352. 359
Watteau, Antoine, caractere de ſes tableaux, 382 &c.
Weninx, jean, dit le jeune, Peintre de Chaſſes & de Payſages 267. R. II. 250
Weeninx, Jean Baptiſt, dit *le vieux*, a peint des Marines 322. 378
Werf, Adrien van der, caractere de ſes tableaux, 408. 409. II. 189. jugement de ſon tableau de Diane & de Caliſto, 190.

quel

quel artifice il employoit pour polir ſes tableaux, II. 263 R.
Wieringen, Corneille, Payſagiſte 357
Wildens, Jean, a fait ſouvent le Payſage dans les tableaux de Rubens 358. II. 272
Wille, Jean-George, a gravé d'après Netſcher & d'après les Flamands du plus beau fini, 400. 431. ſa deſcription de deux buſtes de Mengs, 448. ſa Lettre à M. Fueſsli ſur les vieux Maîtres allemands. II. 24. jugement ſur ſes Gravures, particulierement ſur ſa Cléopâtre d'après Netſcher 255 &c.
Winkelmann. Sa conjecture ſur Praxitele, 71. ſa deſcription des Pierres gravées du Cabinet du Baron de Stoſch, 119. ſes Réflexions ſur l'imitation des Ouvrages grecs dans la Peinture & la Sculpture, & ſon Hiſtoire de l'Art, 195. comment il a trouvé repréſentées les Furies ſur des Pierres anciennes, 208. ſa deſcription de la Stratonice de Laireſſe, 448. ſa critique du plafond de le Moine, 452 compare Tydée du Cabinet de Stoſch au deſſin de Michel-Ange II. 70
Wolf, ſentiment de ce Géometre ſur le plaiſir que nous trouvons dans l'Eurythmie 238. II. 286
Wouwermans, Philippe, ſes Chaſſes de ſes Pêches 347. 379. 419. ſes Ecuries citées comme des exemples d'un bon ton de lumiere II. 150
Wyk, Thomas, ſes Marines 322. 378. 416
Wynants, Jean, Payſagiſte 337. rendoit bien les montagnes ſabloneuſes, 363. ſa maniere d'éclairer les objets II. 166.

Z.

Zacharie, ſes quatre Parties du jour 352. II. 138
Zeeman, Regnier, Peintre & Graveur de Marines 377
Zeuxis, a choiſi les plus belles parties de pluſieurs femmes, pour faire ſon Helene, 65 &c. a profité des découvertes d'Apollodore pour le Coloris 75
Zingg, Adrien, a gravé avec beaucoup d'intelligence deux Payſages d'après Brandt le fils, & un d'après Ioſeph Orient 328. 370. R.
Zorg, Henri-Martin, Peintre de Marines 378
Zuccarelli, Francois, Payſagiſte 368
Zyl, Gerard van, Peintre de Converſations 396

Errata

Errata pour le Tome I.

Dans l'Avertiſſement au lieu de Moſès Mendelſohn liſez: Frederic Nicolaï.

Page 5. ligne 17. ſitue, liſez: ſitué.
— 39. ligne 15. tableu, liſez: tableau.
— 87. ligne 15 & 21. *Cephiſiodore*, liſez: *Cephiſodore.*
— 176. lig. 4. ſévere, liſez: ſéveres.
— 180. lig. 16. doutes: liſez: doctes.
— 198. lig. 9. de la Remarque *o.* conſultez Houbraken qui a été continué par van Mander, liſez: conſultez Houbraken qui a continué van Mander.
— 212. l'avant derniere ligne, Des Gres, liſez: Des Grecs.
— 150. lig. 2. raiſon, liſez: raiſin.
— 267. lig. 6. de la remarque *q. Jean-Baptiſte Weninx*, liſez: *Jean Weninx.*
— 280. lig. 4. de la remarque *e.* les maſques de l'Hôtel des Invalides, liſez: les maſques de l'Arſenal.
— 329. lig. 11. bouſſailles, liſez: brouſſailles.
— 364. lig. 18. ne trouve-on, liſez: ne trouve-t-on.
— 371. lig. 24. plaine, liſez: pleine.
— 380. lig. 5. *Brouwer*, liſez: *Broer.*
— 410. lig. 12. cherche, liſez: cherché.

Pour le Tome II.

Page 23. ligne 4. paroiſſoit, liſez: paroiſſent.
— 68. lig. 14. ou, liſez: on.
— 78. lig. 3. *Qu'eſt que*, liſez: *qu'eſt-ce que.*
— 104. lig. 17. ouvertetement, liſez: ouvertement.
— 113. lig. 9. une fort raiſon plauſible, liſez: une raiſon fort plauſible.
— 157. lig. 8. le même, liſez: la même.
— 223. lig. 9. *Montegna*, liſez: *Mantegna.*
— 224. lig. 7. *Kipberghen*, liſez: *Knipberghen.*
— *Ibid.* lig. 17. hameux, liſez: hameaux.
— 228. lig. 5. précipation, liſez: précipitation.
— 230. lig. 18. déplacé, liſez: déplacée.
— 299. lig. 2. de la remarque, de la Réſurrection, liſez: de l'Aſcenſion.

.15 G.

11
2 vols in
AE180
.J7

ECIAL 89-B
Z10 11930

GETTY CENTER LIBRARY